
Princeton University Library
32101 058539212


Digitized by Google

Jérôme Bosch

Le "faizeur de Dyables" de Bois-le-Duc

J.-G. Gossart
DOCTEUR ÈS LETTRES

La peinture de Diableries
à la fin du Moyen-Age

Jérôme Bosch

Le "faizeur de Dyables" de Bois-le-Duc

LILLE
IMPRIMERIE CENTRALE DU NORD
Ane Mon MASSART
12, rue Lepelletier, 12
1907



A Monsieur François BENOIT

Professeur d'Histoire de l'Art
à la Faculté des Lettres.

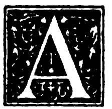
Nous voulons, en ouvrant ce livre, assurer de notre reconnaissance ceux qui nous ont dirigé ou aidé dans sa production : notre distingué Maître M. François Benoît, *qui suivit avec tant de bienveillance nos recherches, depuis les premiers pas ;* M. Henri Hymans, *conservateur en chef de la Bibliothèque Royale de Bruxelles, et le regretté Conservateur du Cabinet des Estampes, à la Bibliothèque Nationale, feu* M. Henri Bouchot, *de l'Institut.*

Enfin, nous renouvelons nos sincères remerciements à Madame Auguste Mahieu, *d'Armentières, dont la libéralité nous a facilité l'achèvement de l'œuvre.*

M.-G. G.



INTRODUCTION


Bruges, en 1902, au premier étage de l'hôtel provincial où était installée l'Exposition des Primitifs flamands, un panneau de moyenne grandeur, peint à l'huile, étonnait, au milieu des Quentin Metsys, des Patenir, des Jean Gossart de Maubeuge et des Prévost. A distance, on y voyait briller des armures, un casque grotesque enfermant une trogne rubiconde, un chapeau conique multicolore, des verroteries, des pendeloques, des dents blanches découvertes par des lèvres pincées et ricanantes. Le bois d'un gibet barrait le tableau en diagonale et une figure de Christ s'illuminait, calme et pitoyable au milieu de l'ombre piquée d'étranges scintillements.

A cette impression déjà lointaine, à cet instant d'étonnement devant l'inquiétante nouveauté de l'œuvre est due la présente étude.

En approchant, il était possible de lire : « *285.* — J. Bosch. *Portement de Croix* (Société des Amis du Musée de Gand) ». Nous étions en présence d'un peintre, d'un très grand peintre, et il est doux, le dur chemin parcouru à sa suite étant maintenant terminé, de rappeler la première rencontre, la première émotion de l'œil devant la forme colorée, devant l'équilibre de taches lumineuses et sombres, devant le caractère des figures, le choix des attitudes et l'expression des gestes, c'est-à-dire la plus pure et la plus sincère attraction de la peinture. Le plus ancien souvenir que nous avons gardé de Bosch est un souvenir de forme et de couleur, et, sans le savoir, nous exprimions les paroles par lesquelles C. Justi termine l'étude qu'il consacre à quelques œuvres de cet artiste : « Bosch ist ein Maler, und sehr ein Maler. »

G. — 1.



Mais il suffisait d'examiner l'œuvre de plus près, et surtout de consulter les autres panneaux donnés à Bosch sous les numéros *286*, *287*, *288*, *289* pour éprouver de nouveaux étonnements : c'était, ici, un fouillis de formes bizarres, d'animaux fantastiques, de diables étranges ; là, une végétation inconnue fleurissait, des cavernes enfermaient des arbres exotiques, des figures grotesques grimaçaient, et, plus loin, des scènes de la vie domestique, des champs, des bosquets, des horizons lointains. Que signifiaient ces nouveaux symboles? Un sens se cachait-il sous ses fantaisies ?

Le catalogue consacrait quatre lignes à Jérôme van Aken, peintre de diableries. En vérité, il n'eut pas réussi à le mieux expliquer en cinquante. Tout l'esprit de la fin du Moyen-Age semblait résumé dans ces quelques panneaux.

Le peintre méritait une étude approfondie et générale ; nous avons voulu la tenter, n'espérant point fixer définitivement la place de Bosch dans l'histoire du XVIe siècle, ni dissiper toute l'ombre qui enveloppe ce grand artiste, mais seulement pour indiquer une voie, apporter des faits exacts, des bases sincères et certaines, des rapprochements contrôlés, sur lesquels l'histoire de l'art construira peut-être un édifice.

***

Dès les premières recherches, nous vîmes que J. Bosch était un inconnu pour tout le monde. Malgré l'effroi de se sentir seul dans la ténèbre, il fallait continuer à marcher avec les quelques appuis que donnaient l'histoire et la légende. Un rapide examen montrera quelles sources fournissaient les archives, les chroniqueurs et les critiques :

Les pièces d'archives que nous avons rencontrées sont rarissimes : Les comptes de l'*Illustre Lieve Vrouwe Brœderschap* et ceux des Sous-Écoutêtes de Bois le Duc, détenus par des sociétés archéologiques locales ou les dépôts de Bruxelles, un document des comptes de Philippe le Beau, aux archives départementales de Lille.

Quelques chroniqueurs espagnols citaient son nom, Don Felipe de Guevara. Argote de Molina, fray José de Siguença,

Antonio Ponz, Juseppe Martinez, Pacheco, censeur des tableaux pour le Saint-Office, Francisco de los Santos, Andres Ximenès, Juan Céan Bermudez. Malgré l'imprécision de leurs jugements, entortillés de théologie et d'éloges ampoulés, il semble qu'en principe on puisse avoir une certaine foi dans ces auteurs : ils ne sont pas hommes du métier, n'entendent rien à l'histoire de l'art (1), ne cherchent point à glorifier un pays ou une école ; ils se contentent d'enregistrer les attributions qu'on faisait à Bosch de certains tableaux, il est douteux qu'ils aient essayé d'en créer d'eux-mêmes. Cette source avait été complètement négligée jusqu'ici et sûrement à tort. C'est toujours un excellent témoignage que celui d'un témoin incompétent, qui ne connaît ni ne pèse la portée de ses bavardages, ne cherche point à édifier un système d'affirmations logiques et à montrer son érudition.

Dans la contribution fournie par les historiens d'art il faut faire de suite deux parts : d'abord le groupe des historiens du xvie siècle et de tous ceux qui, jusqu'au milieu du xixe, les pillèrent, aggravant leurs erreurs, n'ayant vu aucun des tableaux dont ils parlent et ignorants de toute l'époque du Moyen-Age. Puis, vers 1845, l'apparition des premiers ouvrages scientifiques, la découverte des documents entreprise par quelques spécialistes et les études d'histoire de l'art publiées surtout en Belgique et en Allemagne.

Les plus anciens historiens qui consacrent l'art septentrional réaliste et coloriste sont Cyriaque d'Ancône ou Pizzicoli qui vécut de 1391 à 1457 et Barthélemy Facius dans son *De viris illustribus* écrit en 1454. Tous deux se bornent cependant à citer quelques noms de peintres, *Van Eyck*, *Jean de Bruges*, *maistre Rogier* ; il faut attendre jusqu'au milieu du xvie siècle pour trouver de véritables sources de l'histoire de l'art néerlandais : Vasari, dans sa *Vie des plus excellents peintres* (2), publiée en 1550 consacre à Bosch une notice parfaitement judi-

(1) Siguença s'étonne que Bosch n'ait pas plutôt imité Raphaël ou Michel-Ange.

(2) Vasari. — *La vite de piu eccellenti pittori, scultori et archittetti.* Florence, 1550, rédités en 1568. Une traduction française a été donnée de cet ouvrage par M. Leclanché : *Vie des peintres, sculpteurs et architectes, par Giorgio Vasari.* Paris, Just. Tissier, 1842



cieuse ; Van Waernewijk de Gand (1), en 1566, dans ses *Mémoires sur les troubles religieux des Pays-Bas*, cite plusieurs fois le nom du peintre et quelques-unes de ses œuvres ; Carel van Mander (2), le plus célèbre des anciens historiens de l'art flamand et encore un précieux guide aujourd'hui, fournit sur J. Bosch quelques pages capitales dans son *Livre des Peintres* de 1604. Il faut enfin nommer le prêtre Sanderus dans sa *Flandria illustrata*, de 1641 et sa *Brabantia sacra*, de 1669.

Pendant le XVIIe et le XVIIIe siècles, quelques ouvrages parurent en hollandais et en français qui copièrent sans honte Van Mander et Vasari. Leur nom mérite à peine d'être cité : c'est Corneille de Bie (3), Isaac Bullart (4), Joachim Sandrart (5), A. Houbracken (6), Campo Weyermann (7), Descamps (8), le plus inexact de tous, van Gool (9) et Mensaert (10). Je citerai encore l'anonyme de Morelli (11), pour ses notes de voyage et Zanetti (12), dont les descriptions servirent à authentiquer plusieurs tableaux de Bosch.

(1) Marc van Warrnewijk. — *Troubles en Flandres et dans les Pays-Bas au XVIe siècle*, 1566-1569, publiés en 1873, d'après le manuscrit trouvé en Hollande par M. Ferd. Van der Haeghen, bibliothécaire en chef de l'Université de Gand, édition de la Société des Bibliophiles flamands.

Une édition française, traduite par MM. Hermann Van Duyse et Paul Bergmans a été publiée en 1905 [2 vol. in-4. Bruxelles, Van Œst et Cie], remarquablement illustrée

(2) Carel van Mander. — *Het Schilderboek*. Haarlem, 1604, Amsterdam, 1618. Edit. Dejonghe, 1764. — Réédité, traduit et commenté par H. Hymans, Paris, 1884, 2 vol. in-4.

(3) Corneille de Bie. — *Het gulden cabinet van de Edel fry schilderkonst*. Amsterdam, 1661-1662.

(4) Isaac Bullart. — *Académie des Sciences et des Arts*. Amsterdam, 1682, 1 vol. in-fol.

(5) Joachim de Sandrart. — *Academia nobilissimae artis picturae*. Nuremberg, 1683, 1 vol. in-fol.

(6) Arnold Houbracken. — *Groote Schonburg der nederl. Kunstschilders en Schilderessen*, Amsterdam, 1718, 3 vol. in-8.

(7) Campo Weyermann. — *De Levens beschryvingen der ned. Konstschilders en Schilderessen*. La Haye, 1729, 4 vol. in-4.

(8) Descamps. — *La vie des peintres flamands*. Paris, 1753.

(9) Jean van Gool. — *De nieuwe Schonburg der ned. Konstschilders en Schilderessen*. La Haye, 1759, 2 vol.

(10) Mensaert. — *Le peintre amateur et curieux. Ouvrage très utile*. Bruxelles. De Bast, 1763, 2 tomes en 1 vol.

(11) *Notizia d'opere di Disegno scritta da un anonimo, publicata da D. Jacope Morelli*. Bassano, 1800, 1 vol. in-8.

(12) Zanetti. — *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della citta di Venezia*. Venise, 1733.

Au début du XIXe siècle, Pilkinton (1), Fiorillo (2), Bryan (3), Nagler (4), dans un dictionnaire très copieux et déjà très exact, Rathgeber (5), et L. Viardot (6), dans une série de volumes consacrés à l'étude des Musées d'Europe, enfin Immerzeel (7), le premier des historiens d'art qui n'ait pas uniquement décalqué van Mander, qui ait fouillé des archives et vu des tableaux.

Néanmoins, c'est seulement en 1844 que naquit l'histoire de l'art flamand et le second groupe d'historiens embrasse une activité à la fois belge, hollandaise, allemande et française qui mit au service de l'art la publication et la critique des archives, la comparaison des œuvres éparses dans l'Europe, l'archéologie, la numismatique, l'héraldique, la science du costume et jusqu'aux données de la zoologie et de la botanique.

Il faut accorder l'honneur de cette rénovation à M. Kugler (8) et à ses collaborateurs du Kunstblatt de Berlin en 1844. La publication de son manuel revu par Burckardt détermina en Belgique une série d'études locales, parmi lesquelles les biographies de Balkéma (9). C'est alors que le gouvernement belge chargea M. Alfred Michiels (10), d'écrire une histoire de la Peinture flamande, ouvrage encore classique aujourd'hui. Outre l'exaspérante prétention de la forme, ce livre offrait des erreurs

(1) RÉV. PILKINTON. — *A Dictionary of Painters*. Londres, 1805 [*A new edition by H. Fuscli R. A.*].

(2) FIORILLO. — *Geschichte der zeichnende Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*. Hanovre, 1815.

(3) BRYAN. — *A Dictionary of Painters and Engravers*. Londres, 1815, 2 vol. in-4.

(4) Dr G.-K. NAGLER. — *Neues allgemeines Künstler Lexicon*. Munich, 1835.

(5) RATHGEBER. — *Annalen der Niederlandische Malerei*. Gotha, 1842.

(6) L. VIARDOT. — *Les Musées d'Europe*. Paris, 1843.

(7) IMMERZEEL. — *De Levens en Werken der hollandsche en vlaamsche kunstschilders, beeldhouvers, graveurs, en boouwmeesters*. Amsterdam, 1842.

(8) KUGLER. — *Handbuch der Kunstgeschichte*. Berlin, 1844. 4e édition à Stuttgard, 1861.

(9) BALKÉMA. — *Biographie des peintres depuis Van Eyck*. Gand, 1845.

(10) A. MICHIELS. — *Histoire de la peinture flamande*. Bruxelles, 1845, 4 vol. et 1 supp. — *Histoire de la peint. fl. depuis ses débuts jusqu'en* 1864. Paris, 1865, 7 vol.

nombreuses, des plagiats non contrôlés de Van Mander et des attributions trop fantaisistes. Il consacrait à Bosch une vingtaine de pages. Il faut faire les mêmes reproches à Paul de Wint (1), et à Héris (2), qui travaillaient sans doute avec des sources de deuxième ou de troisième main. Cependant, des spécialistes mettaient au jour des documents enfouis dans les dépôts de Gand, de Bruges, de Bruxelles, de Lille, de Dijon : M de Laborde (3) publiait les documents d'un livre qu'il n'écrivit jamais ; des revues d'histoire, le Messager des sciences historiques de Gand, où collaboraient O. Delpierre, de Bast, Van Lockeren ; les Annales de la Société d'Emulation de Bruges avec de Stoop, Goetghebuer, l'abbé Carton, M. de Busscher; le Bulletin de l'académie royale de Belgique, les extraits de comptes édités par de Reiffenberg, Gachard et Schayes ; le Beffroi de Bruges, dirigé par M. J. Weale, les études sur les collections anglaises du Dr Waagen (4) et surtout, les notes et recherches de A. Pinchart (5), apportaient aux historiens des éléments nouveaux de certitude.

Deux livres excellents parurent en 1857 : L'Histoire de la gravure aux Pays-Bas de M. Alvin (6), conservateur de la bibliothèque royale de Bruxelles et l'histoire des peintres de Kramm, en Hollande (7).

L'histoire de la gravure néerlandaise est reprise par Renouvier (8), dans deux volumes parus successivement à Montpellier

(1) PAUL DE WINT. — *Essais historiques et archéologiques sur la peinture flamande.* Paris, 1847.

(2) HÉRIS. — *Le caractère de l'École flamande de peinture sous les Ducs de Bourgogne* (Mémoires couronnés et mémoires des savants étrangers publiés par l'Acad. royale de Belgique, édit. in-4, Bruxelles, Hayez, 1856)

(3) Vte DE LABORDE. — *Les Ducs de Bourgogne*, Paris, Plon, 1849.

(4) Dr WAAGEN. — *Treasures of art in Great Britain. — Cabinets and Gallery of art in Great Britain.* Londres, 1854-1857, 3 vol.

(5) A. PINCHART. — *Archives des Arts, des Sciences et des Lettres* (dans le Messager des Sciences de Gand, 1858).

(6) ALVIN. — *Le commencement de la gravure aux Pays-Bas* (Bulletins de l'Acad. royale de Belgique, 2e série, tome III), Bruxelles, 1857.

(7) CHR. KRAMM. — *De Levens en werken der hollandsche en vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters.* Amsterdam, 1857-1864, 3 vol.

(8) RENOUVIER. — *Des types et des manières des maîtres graveurs.* Montpellier, 1854.— *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure aux Pays-Bas, jusqu'à la fin du XVe S.* (Mém. couronnés et autres mém. publiés par l'Acad. de Belg., éd. in-8, t. X, Bruxelles, 1860).

et à Bruxelles et qui font encore autorité. En 1861, les Anciens Peintres flamands, de Crowe et Cavalcaselle (1), traduits et complétés par Ruelens et Pinchart, en 1863, le manuel du Dr Waagen (2), utilisant toutes les sources antérieures, mettent au jour de nouvelles bases. en explorant les enluminures flamandes du xe au xve siècle. Le mouvement commencé n'arrêtera plus désormais. En 1867, Champfleury (3), écrit son histoire de la caricature au Moyen-Age et Wright (4), l'histoire du grotesque et de la satire dans la littérature et dans l'art; en 1878, Edgard Baes (5), insère aux Annales de Gand une étude d'ensemble sur le paysage des primitifs, Van den Branden (6) et Max Rooses (7), étudient le groupe des peintres d'Anvers et ceux qui, comme Bosch, s'y apparentent; en 1881, 1883, 1886, interviennent l'Art chrétien en Hollande et en Flandre de Taurel (8), le manuel de A. J. Wauters (9), l'histoire de l'art en Flandre de Mgr Dehaisnes (10), qui sont trois œuvres de premier ordre. L'ouvrage de Berthold Riehl (11) provoque peut-être les

(1) CROWE et CAVALCASELLE. — *Les anciens peintres flamands, leur vie et leurs œuvres*, trad. de l'anglais par O. Delepierre, annoté par Ruelens et Pinchart. Bruxelles et Paris, 1863. La 1e édition avait paru à Florence, en italien, sous le titre de *Storia dell antica pittura flamminga*, elle a été reproduite en 1899 chez Lemonnier à Paris, 1 vol. in-8.

(2) Dr G. K. WAAGEN. — *Manuel de la peinture flamande, hollandaise et allemande*, trad. Hymans et Petit, Bruxelles, 1863.

(3) CHAMPFLEURY. — *Hist. de la Caricature au M.-A. et sous la Renaissance*. Paris, Dentu, 3e éd.

(4) THOMAS WRIGHT. — *Hist. de la caricature et du grotesque dans la littér. et dans l'art*, trad. O. Sachot, Paris, 1867.

(5) EDG. BAES. — *Histoire de la peinture de paysage dans l'art flamand* (Annales de la Société royale des Beaux-Arts et de Littérature de Gand, tome XIII, 1878).

(6) VANDEN BRANDEN. — *Geschiedenis der antwerpschen schilderschool*. Anvers, 1878-1883.

(7) MAX ROOSES. — *Geschiedenis der antwerpschen schilderschool*. Gand et Anvers, 1879.

(8) C. E TAUREL. — *L'art chrétien en Hollande et en Flandre depuis les Van Eyck jusqu'à Otto Vœnius et Pourbus*. Amsterdam, 1881.

(9) A. J. WAUTERS. — *La peinture flamande* (Bibliothèque de l'Enseig. des B. A.). Paris, Quantin, 1883.

(10) Mgr DEHAISNES. — *Histoire de l'art en Flandres, Artois et Hainaut avant le XVe S.* Lille, 1886, 3 vol. gr. in-4.

(11) BERTHOLD RIEHL. — *Geschichte des Sittenbildes in der deutschen kunst bis zum Tode Pieter Breughel d. A.* Stuttgard.

études de C. Justi (1) sur l'œuvre de Bosch en Espagne parues en 1889, et en 1898 M. H. Dollmayr (2), publie sa remarquable étude sur Bosch où il tente d'établir de nouveaux principes de critique et d'attribution. La même année c'est le livre compact de Philippi (3). En 1902, l'exposition des Primitifs flamands à Bruges provoque de nouvelles activités par la facilité des comparaisons et des études d'ensemble chez M. H. Hymans (4), G. Hulin (5), Pol de Mont (6) et Friedlander (7). Depuis, M. Louis Maeterlinck (8), dans un ouvrage à la vérité un peu hâtif et désordonné, le Dr Wurzbach (9), dans un dictionnaire d'une érudition universelle, M. Glück (10), dans divers articles du Jahrbuch de Berlin, M. Dülberg (11), apportent à l'édifice les meilleures pierres. Enfin le magistral ouvrage de René van Bastelaer et G. Hulin (12), efface les dernières traces des théories surannées et des inexactitudes longtemps consenties.

Après cette liste un peu longue d'œuvres et d'auteurs, on peut s'étonner que nous ayons déclaré Jérôme Bosch universellement inconnu. Après l'énumération de ces livres dont certains

(1) C. Justi. — *Die werke des Bosch in Spanien* (Jahrbuch des königl. preuszichen Kunsts. Berlin, 1889, tome X).

(2) Dollmayr. — Dans le Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses. Vienne, 1898, t. XIX.

(3) Ad. Philippi.— *Die Kunst des XV und XVI• Jahrh. in Niederland und Deutschland*. Leipsig, 1898.

(4) H. Hymans. — *L'Exposition des primitifs flamands à Bruges*. Paris, 1902.

(5) G. Hulin (G. H. de Loo). — *Catalogue critique de l'Exp. des primitifs flam. de Bruges*. Gand, 1902.

(6) Pol de Mont. — *L'Évolution de la peinture néerlandaise du XIII• au XV• S. à l'Exposit. de Bruges*. Haarlem, 1903.

(7) Max J. Friedlander. — *Meisterwerke der niederl. Malerei der XV u. XVI• Jahrh. auf der Austellung zu Brugge* Münich, 1903.

(8) Louis Maeterlinck. — *Le genre satirique dans la peinture flamande*. Paris, Gand et Leipsig, 1903.

(9) Dr A. von Wurzbach. — *Niederlandisches künstler lexicon*. Vienne, 1904 et suiv.

(10) G. Glück. — *Dans le Jahrb. der königl. preusz. Kunsts*. Berlin, 1904, tome XXIV.

(11) Dr Franz Dülberg. — *Früehollander*, 1450-1550. Haarlem, 1905.

(12) R. van Bastelaer et G. Hulin. — *Peter Bruegel l'ancien, son œuvre et son temps*. Bruxelles, 1905 et 1906.

paraissent envisager le genre satirique au Moyen-Age néerlandais d'une façon générale et synthétique, n'est-il point puéril d'annoncer une nouvelle contribution à son étude.

Il n'est pas possible de le croire quand on a fait l'inventaire de l'héritage laissé par tous ces auteurs ; aucun n'a étudié Bosch, avant Justi et Dollmayr, et s'il fallait en chercher la cause, je dirais que c'est la difficulté qui a découragé les critiques. Bosch, en effet, apparut même aux plus ignorants amateurs qui écrivirent jusqu'en 1850 comme le produit d'une époque spécialement sombre et inconnue dans laquelle ils n'osèrent entrer. J'ose dire que les chroniqueurs espagnols,seuls, le comprirent jusqu'en ces dernières années, eux qui pourtant ne discutèrent que son orthodoxie, sa moralité et son aptitude parénétique.

Ces vieux auteurs eurent la sensation que dans Bosch se résumait toute la fin du Moyen-Age néerlandais, en même temps épris de réalisme et de mystique. Les écrivains qui vinrent après, imprégnés de science encyclopédique ou enfermés par des préjugés ataviques dans un cercle d'erreurs traditionnelles, pour qui le XIVe et le XVe siècles, l'esprit et l'art du Moyen-Age étaient lettres mortes, déshonorèrent l'artiste d'un surnom et on n'aperçoit plus alors que Bosch le Drôle.

Il est temps de répudier ces légendes.

*
* *

Reste donc à résoudre l'importante question de la méthode, car il est indispensable d'en adopter une, sous peine de s'égarer dans une étude aussi compliquée où nul sentier n'est frayé.

Certains auteurs et parmi eux d'excellents comme Crowe et Cavalcaselle, comprennent l'étude des artistes à la manière d'une dissection. Se plaçant devant les œuvres, jaugeant et comparant les mérites, ils fixent des attributions, ordonnent des catalogues ; ou bien, fouillant et classant des archives,établissent des biographies et des filiations. Ils apportent des matériaux choisis, fournissent des bases solides, mais ne construisent pas sur ces bases.

Il faut avouer que ce penchant de bien des historiens d'art à devenir archéologues est un peu l'œuvre des Congrès, des

Assises historiques et des discussions improvisées. L'étude des œuvres y tourne facilement à la minutie et l'on est conduit à ergoter sur le titre d'une œuvre ou l'orthographe d'un nom propre. Ce travail extrêmement utile n'est qu'élémentaire.

D'autre part, les travaux de ces assemblées érudites et scrupuleuses ont été surtout dominés par une admiration très légitime des anciens maîtres, mais qui se laissa parfois entraîner à des partis pris particularistes, à des rivalités de clocher, à des compétitions fâcheuses de ville à ville et de groupe à groupe. La situation historique des œuvres dans leur époque, le progrès des conceptions, l'étude de l'abandon de certaines formes d'art sous certaines influences, les rapports étroits de l'activité intellectuelle du temps, des idées philosophiques, des conditions de travail avec la production artistique le cédèrent trop devant la chronologie.

Mais, si on repousse cette méthode étroite et stérile, on rencontre immédiatement deux tendances.

La première a été, dans l'étude de l'art flamand, le caractère saillant de la critique d'Eugène Fromentin (1). « Au lieu de s'attarder à des considérations historiques, morales, ethniques, Fromentin, dit M. Fiérens-Gevaert (2), son inflexible admirateur, se plaçait devant tel chef-d'œuvre, l'interrogeait avec son œil et son sentiment de peintre, y cherchait les qualités de coloris, écoutait, si je puis dire, les harmonies colorées ; en un mot s'occupait avant tout de la technique du tableau, à travers laquelle il réussissait à surprendre l'existence entière de l'artiste ».

Ces considérations ne me semblent nullement décisives et je crois que la critique ainsi comprise ne peut conduire qu'à une inintelligence absolue, si elle est appliquée à quelque forme de l'art du Moyen-Age.

Si Fromentin s'en était tenu là, il n'eut rien compris aux enlumineurs, à Van Eyck ni à Jérôme Bosch.

Si Fromentin, qui était un peintre nourri à l'école de Dela-

(1) Eugène Fromentin. — *Les Maîtres d'autrefois*. Paris, 1876, 1 vol. in-8.

(2) Fiérens-Gevaert. — *Psychologie d'une ville. Essai sur Bruges*. Paris, Alcan, 1902, p. 124.

croix, s'est placé devant la châsse de sainte Ursule sans dépouiller, pour tenter d'acquérir l'œil, les idées et le goût d'un Brugeois du xve siècle, et sa culture artistique et sa façon de comprendre la peinture, un peu théâtrale et brûlée de soleil, si quelque peintre moderne, élevé aux principes décoratifs de Puvis de Chavannes, cherche, avant tout, dans le rétable de l'Agneau mystique l'équilibre de masses, le dessin synthétique, le coloris enveloppé et souple, l'un et l'autre ont peut-être éprouvé un charme extrême devant les vieux maîtres, mais ils n'ont point compris Memlinc ni Van Eyck. Quand un primitif parfait une robe de pourpre et la constelle de saphirs et de chrysoprases, il forme bien moins un élément d'harmonie colorée qu'il n'obéit à toute une série d'influences instinctives, depuis celles de l'ancienne mystique des architectes et des enlumineurs, jusqu'aux exigences du bourgeois ou de l'abbé qui fit la commande, jusqu'aux utilisations de poncifs et de types d'école, jusqu'au respect des traditions (1).

Il serait faux de considérer les peintres du xve siècle comme des individualités artistiques à la moderne, indépendantes, comprenant l'art d'une certaine façon, affirmant une originalité raisonnée et consciente. On s'est longtemps refusé à ne voir que des groupes, des ateliers, des artisans habiles et patients; on a voulu qu'ils fussent des maîtres bien caractérisés, qu'il y eut des Memlinc, des Gérard David, des Van der Gœs. C'est de cette erreur que sont nés bien des problèmes âprement débattus d'attributions. Il faut savoir que G. David ne se faisait aucun scrupule d'emprunter une vierge à Memlinc et que Van der Goes prélevait une figure de son gré chez Martin Shongauer; les acheteurs, également, ignoraient ces idées modernes de propriété artistique : on commandait à Bruges une Adoration pareille à telle de Van Eyck qui faisait la gloire de Gand ; un grand nombre de copies étaient faites, à l'époque même, par des artistes de premier ordre, on décalquait jusqu'au monogramme et nous verrons ces faits se produire pour tous les tableaux de Jérôme Bosch. Se passer de toutes ces notions, s'occuper avant tout d'interroger

(1) Edgar Baes. — *La Tradition dans l'art du Moyen-Age*. Bruxelles, Havermans, 1902.

un chef-d'œuvre avec son œil, j'entends *avec son œil de peintre français du XIXe siècle*, est une méthode purement illusoire dans l'étude des primitifs. Nous voulons, non, comme on l'a dit, sacrifier l'œuvre à l'époque, mais établir entre elles le rapport de filiation le plus étroit. Est-ce rabaisser l'art ou exagérer l'importance des conditions où il parut? En aucune façon. Nous nous écartons radicalement de la théorie Tainienne qui fait de chaque œuvre le produit mathématique d'un milieu donné sous certaines influences, nous pensons que dans l'étude de la Renaissance, dans celle de Rubens et de Jordaens surtout, Taine (1) s'est irrémédiablement embourbé, en répandant l'erreur de la note flamande et en subordonnant toute l'œuvre des peintres d'Anvers à la pochade caractéristique de la Kermesse, mais nous croyons, d'autre part, que voir dans la peinture des primitifs autre chose qu'une production collective. étroitement liée à l'art des graveurs, des orfèvres, des nielleurs, des architectes, des sculpteurs et des miniaturistes, empreinte à la fois de symbolisme, de mystique et de réalisme, caractérisée aussi par la sincérité et l'habileté professionnelle, serait une erreur complète.

Nous restreignons, bien entendu, la critique au seul point de vue des artistes du Moyen-Age. Dès que les individualités se formèrent, dès que la Renaissance permit les compréhensions artistiques libres et conscientes, dès que l'art fut affranchi de l'inspiration monacale, de la destination purement princière ou ecclésiastique, des influences de la mystique du Moyen-Age et des conditions restreintes de travail (2), dès que parurent à la

(1) H. Taine — *Philosophie de l'art.* Nouvelle édit. Hachette, 1902, 2 vol. in-8.

(2) « Sans songer à s'imiter l'un l'autre, ils ont subi pour la plupart, dans leur expression, l'empreinte de leurs rivalités et des tendances d'esprit collectives. En un mot, nul n'est absolument personnel ou individuel. Les exemples de collaboration ou de remplacement abondent, on sent bien qu'au Moyen-Age l'art était professionnel avant tout.

» Le sentiment d'art plutôt latent et instinctif chez eux était subordonné à la production obligatoire. Plus encore que les Italiens ils étaient esclaves du devoir professionnel, envers les maîtres et les commettants, la corporation, les lois, les usages et enfin envers le goût public qui respectait la tradition. Des fragments se ressemblent dans une foule de panneaux et causent les indécisions des experts. Memlinc, Bouts, G. David ont des points de contact étonnants. Les viergos de Schoorel, de Gossart, de Van Orley sont

fois Véronèse, Titien et Rubens, alors, mais alors seulement, il fut possible de regarder l'œuvre elle-même comme l'assise d'un jugement. La critique d'art fut dès lors « vivante, concrète, spéciale et spécifique », et Fromentin se montra, dans l'étude du XVI[e] et du XVII[e] siècles flamands le plus puissant évocateur et le plus profond analyste, et, enfin, il lui fut permis de voir en peintre, ainsi qu'il fallait désormais voir.

* * *

Il faut donc connaître ce que ces peintres du XV[e] siècle ont pu et ont voulu faire ; il faut les replacer dans leur époque ; il faut ressusciter, pour écouter son jugement et comprendre son admiration, l'âme des vieux flamands peints sur les volets des triptyques, qui pâlissaient en se signant devant les cauchemars diaboliques de Bosch, s'esclaffaient à ses drôleries et rêvaient devant ses paysages lointains et poétiques.

H. Taine était merveilleusement doué pour entreprendre cette œuvre : L'abus systématique de son principe, son asservissement à sa méthode, la rigidité de sa logique le conduisirent à de graves erreurs et on ne saurait, à cet égard, exagérer l'influence néfaste de sa doctrine.

Il faut donc trouver et adapter une méthode à l'étude des artistes du Moyen-Age (1). Or, il semble qu'il n'y ait pas à séparer la direction historique et la direction critique. L'une débarrasse la tradition de tous les éléments douteux ou faux et essaie de réunir un à un tous ceux qui ont résisté à son examen, l'autre agrandira le domaine, en montrant la nature, les conditions, les causes, les influences. Elle rattachera, par une caténation logique, les pierres apportées, les pans de mur déjà élevés à un ensemble dont elle cherchera la loi générale d'existence et d'équilibre. Et

parentes ; de Blès, Lucas de Leyde, Mostaert, Bosch, Heemskerk ne diffèrent que par quelques nuances infinitésimales. Tel est le caractère de ce qu'on appelle l'individualisme médiéval. » — EDG. BAES. *La Tradition dans l'art*, Bruxelles, 1902.

(1) Cette méthode sera spéciale à l'étude des artistes du Moyen-Age, car nous ne craignons pas de tracer trop fermement une section entre l'art du Moyen-Age corporatif et collectif et l'art des époques postérieures, à partir de la Renaissance, qui de plus en plus devient libre et individualiste.

du rapport de l'histoire et de la critique (1) on pourra dire ce que dit Kant des rapports entre les intuitions et les concepts : « Les connaissances qui manquent d'explications sont aveugles, les explications sans connaissances sont fragiles. »

Non point que l'historien d'art doive démontrer pourquoi la peinture de Bosch, par exemple, est ce qu'elle est, n'est pas une autre et ne pouvait être autrement. Taine tenta cette folie et l'échafaudage de son système croula sous lui. Mais une œuvre du xve siècle doit être rattachée à un état général des esprits ou des choses (2), à grands traits et largement, puisqu'on ne peut l'expliquer par l'ouvrier qu'elle domine. « En d'autres termes, la vieille philosophie de l'art nous promettait la découverte de terrains immenses et mystérieux, elle a sombré sans nous rien montrer ; notre but n'est plus que la découverte d'un petit morceau de terre arable. »

La tâche est encore audacieuse, car c'est tout le chaos du xive et du xve siècles qu'il faut faire revivre, le monde ancien luttant contre le monde nouveau, la foi, la raison, la science et l'ignorance, se heurtant dans un inexprimable chaos de barbarie et de civilisation, époque unique peut-être dans l'histoire de l'Europe que ravagent la famine, la peste, les massacres et les débauches des rois. Et M. Louis Solvay, à l'Académie de Bruxelles, en 1901, l'exprimait en une langue hardie (3). « C'est encore, écrit-il, les terreurs et les inquiétudes des âmes affolées, incarnant dans ce héros de l'art populaire au Moyen-Age, le Diable, effroyable d'abord, grotesque ensuite, toutes les passions humaines, toutes les oppositions, toutes les révoltes. Puis, expliquant la licence extraordinaire de l'art religieux à cette époque, la préoccupation de l'Eglise, constante, acharnée à disputer à ses ennemis le pouvoir qu'ils tentent de lui enlever ; le prosélytisme religieux, usant de tous ses moyens pour garder et ramener les

(1) E. Grosse, professeur à l'Univ. de Fribourg en Brisgau. — *Les Débuts de l'art*, trad. Dirr. Paris, Alcan, 1902.

(2) Abbé Dubos. — *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Paris, Pissot, 1755, 3 vol. pet. in-4.

(3) *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1901. Rapport présenté sur le mémoire de M. Louis Maeterlinck, par M. L. Solvay. Bruxelles, 1901.

consciences, descendant vers les humbles, s'adressant à eux pour les moraliser dans le langage imagé et pittoresque du peuple, les impressionnant avec le fantastique, les égayant par des facéties, et, de son côté, le peuple exprimant ses aspirations, ses amours et ses haines jusque dans les images des pieux missels, jusque dans les pierres des cathédrales et des hôtels communaux, devenus pour lui de véritables tribunes, colossales et redoutables, « protestations éclatantes, dit Viollet le Duc, contre la féodalité, comme le va être bientôt, contre les puissants et les forts, la Danse macabre, lugubrement giroyante, narguant Pape et clergé, catholiques et protestants. »

Cette époque désolée n'est point spéciale aux Pays-Bas, où cependant les années du xv[e] siècle qui suivirent la mort de Charles-le-Téméraire furent atroces. L'Allemagne et la France participent aux mêmes révoltes, subissent les mêmes courants d'idées et secouent les mêmes fers. On a depuis longtemps fait justice des vieilles conceptions qui isolaient ces trois foyers de l'art et de la civilisation septentrionales à la fin du Moyen-Age. En réalité, une compénétration incessante rapprochait les éléments qui se cherchaient, réunissait les philosophes, les savants et les orateurs.

Cette compénétration des arts de ces différents pays est restée longtemps dans le domaine des suppositions; Il n'est plus permis d'en douter depuis les publications de Dehaisnes et de Reiffenberg. L'hypothèse qu'un artiste comme Bosch ne se serait inspiré que de ses maîtres, des monuments et des idées de sa cité, n'aurait eu aucun horizon plus large, aucune communication avec la vie et les idées universelles, est complètement erronée. L'influence de toutes les provinces des Pays-Bas les unes sur les autres, de l'Allemagne et de la France sur les Pays-Bas est définitivement acquise.

Les Flamands et les Brabançons se mélangent vers le xiv[e] siècle. C'est Guillaume Dujardin, artiste de Tournai, qui s'établit à Louvain en 1341. En 1372, c'est Hans de Malines, le brodeur, qui habite Valenciennes, et André de Valenciennes (1)

(1) En 1337 dans le mobilier de Jean Bernier, banni de Valenciennes, on trouve : « XX pièces de dras a viestir des livrées de ses seigneurs et d'autres

qui travaille à l'hôtel de ville de Malines. En 1386, Hans de Tournai, sculpteur, est mandé à Gand par Philippe-le-Hardi. Au XIV[e] siècle, des artistes flamands sont installés en France, en Bourgogne, en Normandie, en Artois, en Berry. En 1378, Henri le Glasemaker de Malines, Gossuin de Bois-le-Duc et Nicolas d'Utrecht travaillent à Dijon ; Jean Pépin de Huy, venu de la région de Liège, sculpte en 1310 le tombeau d'Othon de Bourgogne à Paris ; Jean de Liège fait les statues de l'escalier du Louvre. En 1391, Melchior Broderlam d'Ypres peint à Hesdin (1). Dès le XII[e] siècle les Flamands et les Hollandais sont établis dans toute l'Allemagne rhénane (2).

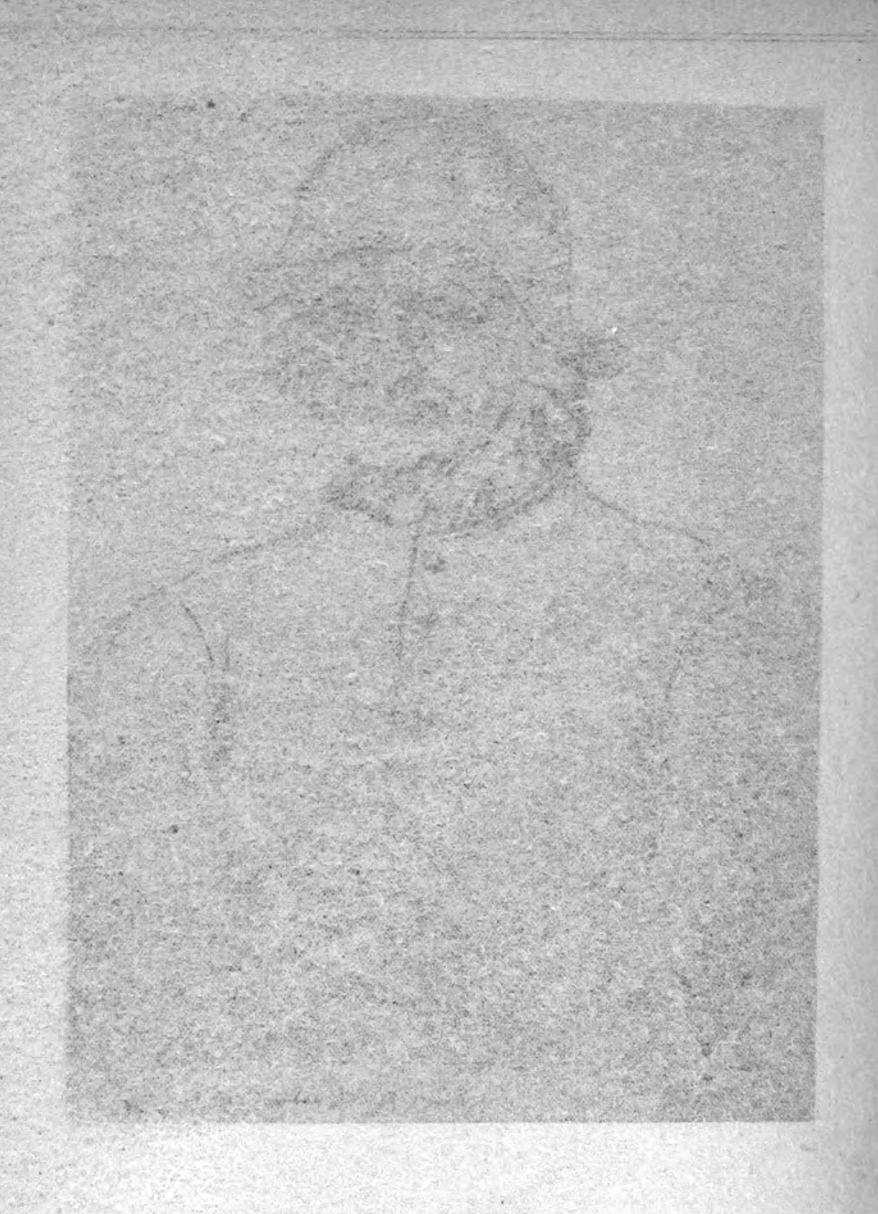
Bosch n'est donc pas un isolé ; le XV[e] siècle hollandais n'est donc pas, comme on l'a cru, fermé à l'influence française ou allemande. Il palpite au contraire de la même souffrance, s'enorgueillit des mêmes fermentations d'idées, il subit les mêmes tares, la sorcellerie, l'inquisition et l'hérésie, il connaît une efflorescence artistique parallèle sans qu'aucune soit cause de l'autre.

C'est dans ce milieu que nous tenterons de situer Bosch et il est maintenant plus facile de fixer l'ordre que nous suivrons. Cet ordre est calqué sur les étapes mêmes de l'esprit critique. Il faut d'abord dégager sa figure propre des légendes et des mensonges, découvrir et délimiter son œuvre, puis l'étudier en elle-même, démêler les influences et chercher ce qu'il doit à chacune. Poursuivant la marche vers l'explication la plus compréhensive, nous placerons l'œuvre de Bosch dans la société du XV[e] siècle hollandais. Enfin, nous essaierons d'établir sa parfaite conformité avec les tendances générales des civilisations septentrionales.

en le ditte cambre et en le maison d'Andriu dou Bos le Duch, et le maison dou fourreur qui est appiellés Jehan Dere. » (*Archives départem. du Nord*, fonds de la Chambre des Comptes, n° 7302.)

(1) Des tireurs à l'arc viennent de Paris à Malines en 1394. Ceux d'Amiens et de Saint-Quentin y concourent en 1404. A Gand, en 1440, les tireurs de Laon, de Péronne se rencontrent avec ceux de Kempen dans l Over-Yssel, de Clèves et de Heinsberg.

(2) *L'Émigration des Belges et Hollandais vers l'Allemagne au XII[e] S.* (*Annales de l'Académie d'archéologie de Bruxelles*. Anvers, 1851.)



[illegible] JÉROME BOSCH

[illegible] un dessin à la plume du RECUEIL D'ARRAS

Publié en fac simile par M. Gumaldon.

LIVRE PREMIER

JÉROME BOSCH. SA VIE ET SON ŒUVRE

G. —

CHAPITRE I

La Vie de Jérôme Bosch

SI, avant tout examen même de sa vie, on tente seulement de donner à cet artiste une identité, ce qui est bien le premier soin qu'exige notre méthode, on se heurte déjà à des controverses. L'exactitude de son nom est mise en doute, car c'est sous les appellations les plus diverses qu'il apparaît dans les historiens ou les pièces d'archives. Parmi les chroniqueurs espagnols on trouve *Géronimo Bosco* et *Bosque* chez Guevara (1), Argote de Molina (2) et J. de Siguença (3); *Del Bosco* chez Antonio Ponz (4), *Boss* chez Céan Bermudez (5), *Bosqui* dans l'inventaire du Prado de 1574 (6). Gramaye (7), d'autre part, l'appelle *Hieronymus Bosz ;* Vasari (8), *Bos di Ertoghen-*

(1) *Comentarios de la Pintura* que escribio D. FELIPE DE GUEVARA, avec notes de A. Ponz. Madrid, 1788.

(2) ARGOTE DE MOLINA. — *Libro de la Montaria que mando escrevir D. Alonso, rey de Castilla.* Séville, 1582 (IV ch., p. 47, p. 20).

(3) *Tercera parte de la historia de la Orden de San Geronimo, par* J. DE SIGUENÇA. Madrid, 1605, p. 837.

(4) ANTONIO PONZ. — *Viage de Espana.* Madrid, 1774, IV, 5, p. 109.

(5) D. JUAN AGUSTIN CÉAN BERMUDEZ. — *Diccionario historico de los mas illustres profesores de las bellas artes en Espana.* Madrid, 1800, I, 172.

(6) Cf. Inventaires du Prado. Appendice II.

(7) J.-B. GRAMAYE. — *Taxandria.* Bruxelles, 1610, réédité à Bruxelles et Louvain en 1708.

(8) VASARI. — Trad. Leclanché, op. cit., IX, 370.

Bosc ; Guicciardini (1), *Girolamo Bosco di Bolduc ;* Zanetti (2) corrige *Girolamo Basi* qu'il trouvait dans Boschini et lit *Bolch.* On trouve *Bos* dans quelques gravures de Cock, orthographe qu'adoptèrent Sandrart (3), Heinecken (4) et Pilkinton. Enfin Zani (5) hésite entre *Bos*, *Boss*, *Bosch*, *Bossius*, *Dubos*, *Bosco*, *Basi*, *Bussius*, *Bus*, *Buus* ou *Buz*.

En 1842, M. Immerzeel (6), dans le premier volume de son livre, produisit une note extraite d'un registre de la confrérie « Illustre Lieve Vrouwe Broederschap », à Bois-le-Duc, et qu'il avait lue « *Hieronymus Agnen alias Bosch* ». Ce nom fut adopté par Michiels, dans sa première édition, Siret (7), de Laet (8), Renouvier (9), Keller (10) et Weigel (11). Le savant archéologue Pinchart, flairant une mauvaise lecture fit, de son côté, des recherches aux archives de Lille et dans un registre de la Chambre des Comptes (12), trouva « *A Jeronimus Van Aecken dit Bosch* ». La note publiée par Immerzeel était donc inexacte et, à la prière de Pinchart (13), M. Van Zuylen, de la mairie de Bois-le-Duc, étudia le registre de l'*Illustre Lieve Vrouwe Broederschap* (14). La mention exacte était : « Hieronimus Aquen als Bosch.. ». M. Her-

(1) GUICCIARDINI. — *Descrittione di tutti i Paesi Bassi.* Anvers, 1581.

(2) ZANETTI. — *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della citta di Venezia.* Venise, 1733.

(3) JOACHIM DE SANDRART, op. cit., VI, § XLIII (1683).

(4) HEINECKEN. — *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes.* Leipsig, 1789, III, 184.

(5) *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti,* del abbate D. PIETRO ZANI fidentino. Parme, 1820 (parte prima, vol. IV, p. 214).

(6) IMMERZEEL, op. cit., I, 76 et 77.

(7) SIRET. — *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours.* 2e édition. Bruxelles, 1866, 2 vol. grand in-8.

(8) DE LAET. — *Catalogue du Musée royal d'Anvers,* 1849, p. 47.

(9) RENOUVIER. — *Des types et manières...,* p. 143.

(10) KELLER. — *Praktiges Handbuch für Kupferstichsammler,* 1850, p. 78.

(11) R. WEIGEL. — *Catalogue de la collection Otto.* Leipsig, 1852, p. 1.

(12) Registre F 190, fol. IIe, XXX Ve.

(13) PINCHART, dans le *Bulletin de l Académie royale de Belgique,* tome IV, 27e année, 2e série, 1858.

(14) Ce registre appartient à la société de Bois-le-Duc, dite *Het provinciaal genootschap van kunsten en wetenschap in Noord Braband,* et s'appelle *Nomina Decanorum et prepositorum,* 1318-1638.

mans (1) publia ce nouvel orthographe. Continuant ses recherches, M. Van Zuylen découvrit dans le *Register der Namen ende wapenen der heeren beëedigde broeders soo geestelyke als wereltlyke van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap* au folio 76, le contour d'un écusson dont le champ était vide et qui portait en souscription : *Hieronimus Aquens alias Bosch.* Pinchart prétend même avoir lu quelque part *Hieronimus Aquensis*, mais il ne dit malheureusement pas dans quel document. Ajoutons que les tableaux qui portent le monogramme de l'artiste sont signés **Jheronimus bosch**. L'orthographe qu'il faut adopter et qu'on ne discute plus guère aujourd'hui est donc Hieronimus van Aken ou van Aquen. Néanmoins, nous le désignerons de préférence sous le nom que l'usage a consacré, Jérôme Bosch.

L'accord n'est pas fait davantage entre les historiens sur la date de sa naissance. Parmi les chiffres proposés, aucun ne peut se recommander d'une base historique. Huber et Rost (2) et Charles Le Blanc (3) ont choisi 1498, sans donner aucune raison ; Immerzeel adopte 1470 et Michiels 1460, fondant cette hypothèse sur le fait que Bosch était déjà connu comme peintre en 1488 (4). Le premier se rappelle sans doute qu'on était admis dans les gildes de peintres entre 25 et 35 ans, le second pense que sa notoriété en 1488 est le signe de la maturité de son talent. Descamps avance 1450, mais ne motive pas son assertion.

Nous accepterons cependant cette date, pour des raisons qui avaient déjà séduit C. Justi et Dollmayr. Le recueil de Lampso-

(1) HERMANS. — *Geschiedenis over den bouw der St Jankerke 'Shertogenbosch.* La Haye, 1853, p. 13.

(2) HUBER et ROST. — *Manuel des curieux et des amateurs de l'art.* Zurich, Orell, 1801, t. V, p. 69.

(3) CHARLES LE BLANC. — *Manuel de l'amateur d'estampes.* Paris, 1854, I, 468.

(4) En 1488, Bosch paie plusieurs petites sommes au trésorier de l'Illustre Lieve Vrouwe Broederschap. — Dans son livre *Les Ducs de Bourgogne,* M. de Laborde avance que Bosch en 1482 et Mandyn en 1481 travaillèrent pour le duc de Bourgogne. Il ne cite aucune source justifiant cette affirmation. L'auteur étant souvent inexact, même dans la copie de ses pièces, nous rejetterons cette assertion d'autant plus qu'elle est manifestement fausse au moins pour Mandyn, celui-ci étant né en 1502.

nius, paru en 1572 chez Cock (1) sous le titre *Pictorum aliquot celebrium Germanicae inferioris effigies*, nous a laissé le portrait de Jérôme Bosch. C'est un homme petit et maigre, aux joues osseuses et au nez pointu. La bouche est petite, étroite et pincée, l'œil fixe et dur. Les mains décharnées, d'un dessin très caractéristique, le front ridé ; les mèches de cheveux gris qui s'échappent d'un bonnet assez peu décoratif, indiquent un vieillard qui a passé la soixantaine. Bosch étant mort, comme nous le verrons, en 1516, la date de sa naissance doit être reportée vers 1450 (2).

C'est la ville d'Hertogenbosch (Bois-le-Duc) qui lui donna le jour, et il tira son monogramme « Jérôme Bosch »,du nom abrégé de sa patrie. Mais alors comment expliquer Jérôme van Aken (3) qui semble bien indiquer une origine à l'instar de Gérard de Haarlem, Albert van Oudewater, Josse de Gand, Hughes van der Goes et Jean Mabuse ? C. Justi, par exemple, croit que Bosch naquit à Aix-la-Chapelle, mais prit le nom de la ville qu'il habita. Il ne semble pas qu'on puisse discuter la naissance du peintre à Bois-le-Duc. Les archives du royaume à Bruxelles renferment le compte des Sous-Ecoutètes de Bois-le-Duc où on transcrivait annuellement le nom des personnes qui obtenaient le droit de bourgeoisie ; or le nom de van Aken ne s'y trouve nulle part. Comme il était certainement bourgeois de la cité, faisant partie de la gilde des peintres, il faut conclure qu'il était originaire de

(1) Sous le portrait gravé de Jérôme Bosch on lit les vers latins suivants :

Quid sibi vult, Hieronyme Boschi
Ille oculus tuus attonitus? quid
pallor in ore? velut lemures si et
spectra Erebi volitantia coram
aspiceres! Tibi Ditis avari
crediderim patuisse recessus
Tartareasque domus ; tua quando
quicquid habet sinus imus averni
tam potuit bene pingere dextra !

Pour l'iconographie de J. Bosch, cf. l'appendice III.

(2) Une gravure du Cabinet des Estampes de Bruxelles porte une note manuscrite indiquant que Bosch peignait déjà en 1450. Nous n'attachons aucune valeur à ce renseignement anonyme.

(3) Aken, Aecken, Aachen en allemand moderne, Aix-la-Chapelle.

Bois-le-Duc. Ajoutons qu'au compte des Sous-Ecoutètes, registre n° 13005 18°, on lit qu'en 1464 un certain Laurent van Aken fut reçu bourgeois à Bois-le-Duc. Il serait assez vraisemblable de supposer que ce Laurent était le père de Jérôme et que sa famille était originaire d'Aix-la-Chapelle dont elle avait conservé le nom, suivant l'habitude de l'époque.

Bois-le-Duc était à cette époque la plus belle ville du Brabant septentrional et marchait de front avec Bruxelles, Anvers et Louvain (1). Elle était construite sur le petit fleuve Deese, à deux lieues hollandaises de la Meuse. En 1472, elle comptait 2.351 foyers et 2.733 en 1480 (2). Cette nombreuse population était la plus belliqueuse du Noord-Braband et la plus laborieuse ; l'industrie de la toile et du drap, celle de la coutellerie employaient toute l'activité des habitants. « Entre autres choses, disait Guicciar-

(1) Dans sa *Centurie des villes belges*, Jacob Eyckius consacre à la gloire de Bois-le-Duc les distiques suivants :

SILVADVCIS

Ilicibus quondam densisque obsessa vepretis,
Nunc sola splendenti vomere aperta solo.
Addidit assiduum segnis mihi terra laborem ;
Ipse labor magnas ingeniosus opes
Urbs invicta diu ; muris stagnisque refusis,
Castellis, fossis, milite, cive potens.
Quid juvat ast niti ingenio gentisque, locique ?
Nil jam quod vinci non queat, orbis habet,
Postquam nitrati Germania pulveris usum,
Repperit, heu ! magnis tela inimica viris :
Hujus si tantum mihi copia justa fuisset,
Tertia de Batavis nunc quoque laurus erat.
Non inhonora tamen, nec mœnibus integra dedor :
Implent Dux, miles, munia quisque sua.
Cedo, sed hoc sensim ; terramque admetior ulnis :
Quodque in me vincat saepius, hostis habet.
Scilicet haud prima procumbit silva securi,
Palmaque de nobis, sed repetita datur.

Jacobi Eyckii Urbium belgicarum centuria.
Anvers, Plantin, 1651.

(2) Recensement par foyers :
De Stad van 'Shertogenbosch, 1472, IIm IIIc LI.
De Stad van 'Shertogenbosch, 1480, IIm VIIc XXXIII.
(*Messager des Sciences de Gand*, 1833, 1re année, p. 186).

dini (1), on fait ici force draps et grandes quantités de toiles, qui, comprenant celles qui se font par le plat pays voisin, viennent tous les ans au nombre de plus de 2.000 pièces qui peuvent vouloir environ 200.000 escus. Et ne faut oublier qu'auprès de cette ville, les eaux y sont meilleures et plus propres pour laver et blanchir le linge qu'en quelque autre partie du pays quelle que ce soit. On fait encore là un nombre inestimable de couteaux de trempe très bonne. »

Outre cette prospérité économique, Bois-le-Duc s'enorgueillissait de sa cathédrale.

La cathédrale Saint-Jean est une des dernières et des plus vastes productions que l'art ogival ait laissé dans la Néerlande septentrionale, et, quoiqu'elle n'ait ni clocher (2) ni façade principale, elle est comparable en perfection aux plus belles églises de France et d'Allemagne.

Sa décoration est d'une richesse incroyable, cependant elle ne tombe pas encore dans la végétation lapidaire, touffue et prétentieuse qui altère si souvent, dans les édifices gothiques de la décadence, la pureté des lignes. « Dans les pays du Nord, les exemples de style vraiment flamboyant sont du reste assez rares ; l'architecture s'y est trouvée tellement en retard, que, presque partout, la Renaissance s'y est manifestée avant que l'efflorescence gothique fût arrivée à son apogée. C'est ce qui explique comment la cathédrale de Saint-Jean, qui est bien du xv[e] siècle, ait été sauvée de la prolixité monumentale (3).

La construction avait été commencée en 1419. Sur son

(1) *Description de Touts les Pays-Bas,* par Messire Loys Guicciardini, g. h. florentin, avec les Cartes et Pourtraicts de villes, par Pierre du Keere, illustré de plusieurs additions remarquables par Pierre du Mont, traduict par F. de Belle Forest. Amsterdam, l'an 1613 (p. 164).

L'ouvrage de Guicciardini avait déjà été traduit en français en 1568 : *Description de tout le païs bas,* par Ludovico Guicciardini. Anvers, Silvius, 1568, et *Description de touts les païs bas,* par Messire Lovis Guicciardini. Anvers, Plantin, 1582.

Il fut ensuite traduit en latin : *Totius Belgii Descriptio,* auctore L. Guicciardino. Amsterdam, J. Meursius, 1660.

(2) Un clocher avait été fait en 1529 qui brûla en 1584. De la flèche on découvrait le port d'Anvers.

(3) Henry Havard. — *La Hollande pittoresque,* notes de voyage. Paris, 1878.

emplacement avaient successivement disparu une église romane édifiée vers 1050 et une église ogivale datant de 1280 (1). On avait pensé utiliser la nef de cette dernière qui subsista jusqu'en 1497, mais l'avènement des ducs de Bourgogne ayant donné un nouvel essor au commerce et développé singulièrement tous les arts, Bruxelles ayant élevé Sainte-Gudule; Louvain, Saint-Pierre; Anvers, les tours de Notre-Dame et Malines son Saint-Rombaud, la capitale du Noord-Braband ne voulut point rester en arrière et les réclamations des habitants firent abandonner tout projet de restauration. On connaît mal les architectes qui commencèrent la cathédrale. On voit à Bois-le-Duc, vers 1419, Guillaume van Kessel et Régnier le Brabançon; plus tard Arnould Roever et Egide Coelman; en 1478, Gerrit Symons; en 1493, Alart du Hameel et Jan Heyns sont *maistres des ouvrages*, ou *de la loge;* Hendrick Buekinck et Wilhem Lombard, peintres verriers, travaillent sous la direction de Jérôme van Aken et les comptes de la gilde des peintres mentionnent qu'en 1494 Bosch fournissait à ces artistes les dessins des vitraux destinés à la chapelle de la confrérie « Illustre Lieve Vrouwe », adossée au chœur de la cathédrale.

La voûte de l'église était supportée par 32 piliers et un triforium ajouré et trilobé se développait au-dessus des arches et affinait l'élégance du vaisseau (2). Le chœur avait cent pieds de

(1) Hezenmans : *De St Janskerk te 'Shertogenbosch en hare geschiedenis*, 1866, pp. 62-115. — Hermans : *Geschiedenis van den bouw der S. Janskerk te 'Shertogenbosch* (dans *De Katholiek*, revue publiée à Leyde, t. XXIV, 1853, p. 297). — Hezenmans : *De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, in den Bosch* (dans *Onze Wachter*, 1876, p. 280). — Ch. c. v. Verreyt : *Alart du Hamel of du Hameel bouwmeester en plaatsnijder* (dans *Oud Holland*. Amsterdam, 1894, p. 7). — *Bulletin monumental* (1873, p. 631). *La cathédrale Saint-Jean à Bois-le-Duc*. — *Annales historiques de la Société d'histoire de France* (1863, XXVII, 795). — J.-A. Coppens : *Neue Beschreibung des Bisthums Hertogenbusch*. Leyde, 1840-45, 5 vol. — Foppens : *Historia episcopatus Silvaeducensis*. Bruxelles, 1721 ; *Gallia Christiana*, 1656, II, 433; 1731, V, 391, 411. — *Oudheden en gestichten van 'Shertogenbosch*. Leyde, 1742, 8 vol. — Bor. P. Cz. : *Gelegentheyt van 'Shertogenbosch en overwinning van Wesel*. La Haye, 1630. — Van Heurne : *Historie van 'Shertogenbosch. s. l.* 1776.

(2) Une belle gravure de la cathédrale Saint-Jean, due à Springer d'après E. Koster, a été éditée à La Haye, chez P. van Stockum et fils.

long et la nef cent cinquante (1). Les sept chapelles absidiales étaient très riches, mais la plus belle était sans conteste celle de la confrérie, dont Bosch avait dessiné les vitraux. L'autel fut bâti en 1508 par Jan Heyns et décoré par Bosch ; il avait la forme d'un triptyque et la partie centrale, creusée en niche profonde, était ornée d'un groupe en bois de l'Annonciation. Les figures dont il se composait étaient placées de façon à laisser apercevoir le tableau magnifique de van Aken : Salomon se lève de son trône pour honorer sa mère Bethsabée. Au-dessus s'élevait un baldaquin qui abritait la statue de la Vierge couverte de drap d'or. Des colonnettes de cuivre jaune surmontées d'anges formaient une enceinte autour de l'autel et servaient de support à des courtines à fond rouge, brodées d'histoires légendaires. Au milieu du chœur de la cathédrale, le maître-autel était décoré des scènes de la Création peintes par Jérôme Bosch, dont les volets montraient les étapes de la Passion (2).

L'influence du peintre se montre encore dans la décoration sculptée et dans le mobilier. Les gables à jour et leurs fenêtres sont chargés de bas-reliefs ; la belle galerie tréflée s'anime de gargouilles grimaçantes ; les arcs-boutants, près du portail, abritent toute une horde de monstres symboliques. Chacun de ces arcs porte une dizaine de figures alignées où les diables aux griffes menaçantes alternent avec des créatures humaines livrées à toutes sortes de vices, des fous en costume grotesque, des ivrognes le pot aux lèvres, des gourmands léchant des plats, des avares rongeant des os, des luxurieux figurés par l'ours voleur de miel. Le cortège de ces étranges figures est précédé de trompettes et de cymbaliers. C'est du Hameel et Heyns qui sculptèrent, dit-on, ce morceau. Plus loin, dans le tympan de la double porte du narthex, on voit, à gauche, l'Ante-Christ, mi-lion, mi-panthère et à la tête d'ours. A droite, les faux prophètes écrivent leurs livres maudits sous la dictée de Satan.

(1) *Les Délices des Pays-Bas* ou Description géographique et historique des XVII Provinces unies. Anvers, 1786 (II, 9).

(2) L'église St-Jean posséda jusqu'en ce siècle un remarquable jubé, œuvre de Cœnrad van Noremborgh. Il fut vendu en 1871 au South Kensington Museum de Londres pour la somme de 22.500 fr. Cf. *L'art.* Paris, 1879, p. 154.

Une sorte de singe aux oreilles pointues en lit le contenu aux fidèles.

Parmi les pièces capitales du mobilier, les gradins des stalles inférieures du chœur sont décorés de sculptures symboliques : L'Orgueil y est représenté par un lion, l'Avarice par un monstre décharné, la Luxure et l'Envie par des animaux à demi-hommes, la Colère par une hydre dont la gueule se dresse en l'air. Les fonds baptismaux, fondus en 1492 par Arnt de Maestricht, en cuivre jaune, et d'après les dessins de du Hameel, révèlent encore plus l'influence de Jérôme Bosch. Ils reproduisent la piscine de Bethsaïda dont des lépreux, malades et estropiés entourent le soubassement (1).

Tous ces renseignements présentent, dans l'étude de Jérôme Bosch, un intérêt capital. Ils montrent, à défaut d'une correspondance privée, à défaut de récits d'amis, de procès-verbaux de confréries, de mémoires et de chroniques, quel était l'état d'esprit des contemporains et des concitoyens de van Aken, et dans la pénurie de documents exacts où nous nous trouvons, ceux-ci prennent une importance décisive.

En septembre 1549, lorsque le prince Philippe d'Espagne (2), dans son grand voyage aux Pays-Bas, séjourna à Bois-le-Duc, il visita la cathédrale Saint-Jean. Elle avait alors, dit le journal officiel de voyage de Cristobal Calvete de Estella, publié à Anvers, quarante autels, mais ce qui étonnait par-dessus tout, était une horloge magnifique où, au coup de l'heure, les trois Mages sortaient, adoraient le Roi des Juifs nouveau-né, et, au signal de deux Anges sonnant de la trompette, le Jugement dernier se déroulait : les morts se levaient, les Anges séparaient les élus des réprouvés, l'Enfer ouvrait sa gueule terrible où s'écroulaient les méchants (3).

(1) Un surmoulage des fonts baptismaux de la cathédrale Saint-Jean fut exposé à l'Exposition de Dinanderies, ouverte à Dinant du 1er août au 12 octobre 1903. Cf. *L'art flamand et hollandais*, du 15 février 1905. Numéro spécial consacré à cette exposition par M. Joseph Destrée.

(2) C. Justi. — *Die Werke von H. Bosch in Spanien* (*Jahrb. des Konigl. preusz. Kunts.* Berlin, 1889, t. X).

(3) Guicciardini (op. cit., édit. d'Amsterdam, 1613) écrit : « L'Église principale (et ores cathédrale) est au nom de Saint Jean, qui est un temple somptueux et magnifique où l'on voit une horloge de très excellente et admirable manufacture et de grand artifice. »

La construction de la cathédrale occupa donc Bosch très longtemps, depuis le dessin des premiers vitraux en 1494 jusqu'en 1502, époque où il décore le maître-autel. C'est pourtant, pendant ces dix années, entre 1495 et 1505, que certains auteurs, Siguença, Madrazo (1), Siret et Court (2) ont placé un hypothétique voyage en Espagne.

La base de leur conjecture est assez fragile : ils ont voulu, du fait que les deux tiers de son œuvre sont conservés en Espagne, déduire qu'il y avait passé une partie de sa vie. L'idée vint du père Orlandi qui affirma, dans son Abecedario, que Bosch avait pris « le goût de la diablerie dans un séjour qu'il fit à l'Escurial », mais il est au moins étrange que don Felipe de Guevara, qui écrivit au milieu du XVIe siècle et qui collectionna les œuvres de Bosch, n'en dise pas un mot. Juseppe Martinez, historien espagnol de la même époque, raconte qu'il naquit à Tolède, habita Saragosse et vint, auprès des maîtres italiens qui s'y trouvaient, perfectionner sa fantaisie à l'Escurial. La lecture des registres de l'Illustre Lieve Vrouwe Broederschap écarte définitivement l'hypothèse de ce séjour en Espagne (3). Les comptes de 1493-1494, de 1498-1499, de 1504, de 1508-1509, de 1511-1512 prouvent sa présence ininterrompue à Bois-le-Duc jusqu'à la fin de sa vie.

C'est en 1504 qu'il reçut de Philippe-le-Beau la commande d'un « Jugement dernier ». Il faut attacher grande importance à cet événement, et encore verrons-nous que, si « le Jugement dernier » est la seule œuvre datée que nous connaissions, le tableau de Vienne n'est pas le tableau peint en 1504. C'est d'autre part la preuve que Bosch avait acquis aux Pays-Bas une réputation considérable, car les dimensions de l'œuvre et le prix qu'on en donna dépassent les limites des commandes ordinaires des ducs de Bourgogne.

(1) Don Pedro de Madrazo. - *Catalogo de los cuadros del real Museo de pintura y escultura de S. M.* Madrid, 1843.

(2) Court. — Catalogue du Musée de Rouen.

(3) P.-J. van der Does de Bye. — *Analytische catalogus der oorkonden met opgrave der handschriften berustende in de bœkerij van het provinciaal Genootschap van kunsten en wetenschappen in Noord Braband.* Hertogenbosch, 1875.

Philippe de Bourgogne, dit le Beau (1), ou Croit-Conseil, était le fils de Maximilien Ier, roi des Romains, empereur d'Autriche et comte de Flandre, et seigneur de Bourgogne par l'héritage de de sa femme, Marie de Bourgogne, fille unique de Charles-le-Téméraire. Il était né en 1478 et, le 9 mai 1481, à Bois-le-Duc, il avait été armé chevalier et membre de l'Ordre de la Toison d'Or par Adolphe de Clêves, seigneur de Ravestein, et M. de Lannoy, en présence de Maximilien Ier. Comme il était encore mineur, Josse de Lalaing, seigneur de Montigny, son gouverneur, avait prêté le serment à sa place (2).

En 1482, par la mort de sa mère, décédée à Bruges dans un accident de chasse, il avait succédé au duché de Bourgogne et au comté de Flandre, et, le 18 octobre 1495, il épousait à Lierre, en Brabant, l'infante Jeanne de Castille et d'Aragon, fille de Ferdinand-le-Catholique, roi des Espagnes, et d'Isabelle, reine de Castille et de Léon. La même année, la sœur de Philippe-le-Beau, Marguerite d'Autriche, épousait à Burgos l'infant don Juan,

(1) Dans un petit livret de vers ayant appartenu à Marguerite d'Autriche, sœur de Philippe le Beau, le poète célèbre la grâce et l'élégance du prince :

« Avec ce je dis
Qu'en luy Dieu a mys
forme très parfaicte
car maintieng de pris
et port il a pris
et beaulté bien faicte.
Sa face redonde
clere, pure et monde
comme le soleil
parquoy tout le monde
ayme sa faconde
et son appareil. »

Recueil de ballades, oblong de 49 feuilles conservé à la Bibl. royale de Bruxelles.

(2) Foppens. — *Historia episcopatus Siloaeducensis*, 1721, Bruxelles, chez l'auteur, p. 4.

« A° 1481 die 8 maii habita sunt illic Decima quarta comitia perillustris Ordinis Velleris aurati, per Maximilianum Austricie Archiducem, Belgarum principem, qui tum in conventu PP. Praedicatorum cum conjuge Maria Burgundica hospitabatur, et in Aede primaria S. Joannis filium suum Philippum inter Equites ordinis sui, una cum aliis septem nobilibus assumpsit. Celebratum prima est sacrum pro defunctis equitibus ; tum torquem auratum collo principis Philippi, tertium tunc aetatis annum agentis, solemniter imposuit Adolphus Cliviae et Ravesteniae dominus. »

frère de Jeanne de Castille. L'infant mourut en 1496, la seconde fille de Ferdinand-le-Catholique, Isabelle de Portugal, décéda en 1498 et son fils en 1500; Philippe-le-Beau et Jeanne, son épouse, étaient les seuls successeurs des royaumes d'Espagnes. Le 26 novembre 1504, la reine Isabelle étant décédée à Medina del Campo, Philippe fut proclamé à Bruxelles roi de Castille et de Léon.

C'est en cette année 1504 qu'il fit à Jérôme van Aken la commande du « Jugement dernier », ainsi que l'apprend le registre de la Chambre des Comptes de Lille (1).

Le 9 janvier 1506, les nouveaux souverains d'Espagne s'embarquèrent à Middelbourg (2). Ils n'arrivèrent qu'en avril, retardés par des tempêtes qui jetèrent l'escadre sur les côtes d'Angleterre. Le 25 septembre 1506 (3), le roi Philippe mourait, à l'âge de 28 ans, dans la ville de Burgos. Les chroniqueurs attribuèrent cette mort à un refroidissement causé par l'absorption d'eau froide au jeu de paume (4). Son corps fut déposé dans la Chartreuse de Miraflores, près de Burgos, et son cœur ramené à Bruges dans le tombeau de Marie de Bourgogne. La reine Jeanne fit après transférer le corps à Grenade, en la chapelle royale, sous la tombe de Jean II, roi de Castille (5). Il laissait deux fils

(1) « A Jeronymus van Aeken, dit Bosch, peintre, demourant au Bois le Duc, la somme de XXXVI livres, à bon compte sur ce qu'il pourroit estre deu sur un grant tableau de peinture, de IX pieds de hault et XI pieds de long, où doit estre le jugement de Dieu, assavoir Paradis et Enfer, que monseigneur luy avait ordonné faire pour son très noble plaisir. »

Archives départ. du Nord. Chambre des Comptes, Reg. F. 190.

(2) J.-B. Maurice. — *Le blason des armoiries de tous les chevaliers de la Toison d'or.* La Haye, 1667, p. 106.

(3) L. J. J. Van der Wynckt. — *Histoire des troubles des Pays-Bas.* Bruxelles, Lacrosse, 1836, 4 vol. in-8. — F. de Reiffenberg : *Histoire de l'Ordre de la Toison d'or.* Bruxelles, Muquardt, 1830. M. de Reiffenberg fixe la date au 26 septembre.

(4) « Le roi au sortir de la table monta quelques-uns de ses chevaux et joua ensuite à la paume où s'estant fort eschauffé il but copieusement de l'eau fraîche. La nuit suivante la fièvre le prit avec un point de côté. Le lendemain le mal augmenta et dès le 3e jour on jugea le malade en danger. »

Une autre relation de sa mort, faite en 1506 par le médecin de la Parra et adressée à Ferdinand le Catholique a été publiée dans la *Coleccion de documentos ineditos para la historia de Espana*, t. VIII, p. 394, Madrid, 1846.

(5) *Le Mausolée de la Toison d'or* ou *Tombeau des chefs et des chevaliers du noble ordre de la Toison d'or.* Amsterdam, Henry Desbordes, Calverstraet, 1689.

et quatre filles : Charles, roi d'Espagne, depuis empereur sous le nom de Charles-Quint ; Ferdinand d'Autriche, depuis aussi empereur sous le nom de Ferdinand Ier ; Éléonore d'Autriche, femme de François Ier, roi de France ; Isabelle d'Autriche, femme de Christiern II de Danemark ; Marie, femme de Louis, roi de Hongrie, et Catherine, femme de Jean III, roi de Portugal.

Ainsi que le prouvent les comptes de la gilde « Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, Bosch habite toujours Bois-le-Duc, mais nous ne savons rien de plus jusqu'en 1512, année où il dessine pour ses collègues la maquette d'une Crucifixion qui lui est payée « XX sols ». Enfin la mort l'atteint en 1516. Zani et M. de Laet, dans le Catalogue du Musée d'Anvers, prétendent qu'il vivait encore en 1522 et se basent sur une gravure à ce millésime dans laquelle ils veulent retrouver le sujet du tableau d'Anvers signé Jheronimus bosch. M. Immerzeel faisait déjà justice de cette hypothèse en prouvant l'inexactitude de ce millésime. La date de 1516 est formellement indiquée dans deux documents (1). Le registre « Nomina Decanorum et praepositorum 1318-1638 », dressé par l'Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, porte : « Obitus fratrum A° 1516 : Hieronimus Aquen als Bosch insignis pictor », et le registre « Register der Namen ende wapenen der heeren beedigde broeders soo geestelyke als wereltlyke van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap » porte de même, au folio 76, sous le contour d'un écusson : « Hieronimus Aquens alias Bosch, seer vermaerd schilder, obiit 1516 ».

Nous avons donc, autant que l'indigence des sources exactes le permet, établi les points certains de l'existence de Jérôme van Aken. Il est cependant possible d'en tirer une impression générale. Jérôme Bosch a passé toute sa vie à Bois-le-Duc, il y a exercé une influence considérable sur la décoration de la cathédrale, sa réputation aux Pays-Bas lui procura des commandes de la Cour, trois faits qui sont fertiles en conséquences.

C'est d'abord, et avant tout, dans l'état des esprits, des arts et des lettres dans la région du Brabant hollandais que nous devons chercher le secret de la formation si spéciale de l'artiste. Le

(1) Cf. page 21.

symbolisme et la fantaisie diabolique des décorations de S[t] Janskerk permettront en partie de reconstituer quelles étaient les tendances de cette gilde de l'Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, et de regretter moins que son histoire nous soit inconnue ; enfin, la célébrité de Bosch aux Pays-Bas, le retentissement énorme qu'eurent ses œuvres en Espagne, aideront à expliquer le nombre incroyable d'imitations, décalques partiels ou copies qu'on fit de ses tableaux et qui, dans leur identification, cause des controverses si violentes.

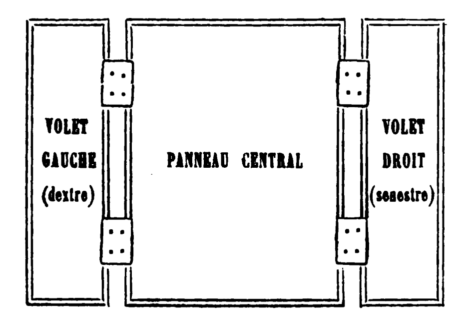


CHAPITRE II

Le Patrimoine artistique de Jérôme Bosch. Identification et authenticité des tableaux et des gravures (1)

SANS préjuger en aucune manière des groupements qu'il faudra déterminer plus tard d'après les tendances diverses de son activité, il nous a paru indispensable de délimiter le champ de la question et de fixer exactement les pièces du procès, c'est-à-dire dresser un inventaire raisonné du patrimoine artistique de Jérôme Bosch. Dans une étude aussi

(1) Nous indiquerons toujours du terme *droit* et *gauche* les volets des triptyques ou les parties des tableaux selon qu'ils correspondent à la droite ou à la gauche du spectateur placé devant l'œuvre. Les expressions tirées de la science héraldique, *dextre* et *senestre* et adaptées aux descriptions de triptyques par M. G. Hulin ont en effet l'inconvénient de prêter à l'équivoque, lors de la moindre inattention.



compliquée, il ne faut s'avancer qu'avec prudence, en ne laissant derrière soi aucun buisson inexploré.

Certes, cette méthode ralentit la marche ; elle a l'inconvénient de séparer des difficultés qui en réalité sont connexes ; elle déflore peut-être même la rencontre définitive avec l'œuvre d'art, en forçant à la regarder une première fois avec les lunettes austères et la loupe maussade de la critique, mais elle se justifie par une nécessité impérieuse. Au sortir de ce sentier pénible, débarrassés des doutes et des scrupules, nous atteindrons une vallée lumineuse où se présenteront, désormais libérées des inventaires et des chroniqueurs, les œuvres authentiques de Jérôme Bosch, d'autant plus attirantes qu'elles auront été plus âprement conquises.

Dans ce nouveau combat qu'il faut livrer à la légende, à la mauvaise foi, à l'irréflexion et au préjugé, une discipline très étroite doit être consentie. Abandonnant pour un instant la méthode qui nous guide dans tout ce livre, nous préférons suivre chronologiquement, depuis les plus anciens documents qui nous la révèlent, l'histoire des œuvres de Bosch, plutôt que remonter aux sources en partant des œuvres aujourd'hui connues. Ainsi les pièces sur lesquelles s'appuie l'authenticité de ces dernières apparaîtront dans leur ordre et éviteront des redites et des confusions.

L'Œuvre peinte

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, la première œuvre de Bosch que l'histoire mentionne est le *Jugement de Dieu,* peint en 1504, pour Philippe-le-Beau, duc de Bourgogne. Peut-être, à en juger par les dimensions inusitées, était-ce un carton pour tapisserie, comme presque tous les primitifs en dessinèrent pour la cour et M. H. Hymans (1), en retrouverait un vestige dans une tapisserie du château royal de Madrid. A vrai

(1) Carel van Mander. — *Le livre des peintres,* traduction et commentaire d'H. Hymans, I, p. 175.

dire il manque tout moyen d'élucider la question : nul ne sait ce que ce tableau est devenu.

Il faut malheureusement avouer la même ignorance pour une *Tentation de Saint-Antoine*, qui se trouvait en 1516 dans l'inventaire du précieux cabinet de Marguerite d'Autriche, sa sœur, régente des Pays-Bas (1), et pour le *Portement de Croix*, de Sainte-Pharaïlde à Gand, détruit par les Gueux pendant les troubles des Pays-Bas (2).

Carel van Mander en 1604 énumère dans le chapitre qu'il consacre à Bosch, 5 tableaux qui étaient conservés en Hollande. C'étaient *La fuite en Egypte*, qu'il vit à Amsterdam, où Marie portait son fils, montée sur l'âne traditionnel ; Joseph demandait son chemin à des paysans, tandis qu'au fond, devant une auberge des bateleurs faisaient danser un ours. Le *Christ délivrant les Patriarches*, enfermés aux Limbes, et Judas essayant de s'enfuir, mais retenu par un lacet qui l'étrangle et que tirent les diables. Un *Portement de Croix*, traité dans une manière plus noble et plus sérieuse. Ces deux tableaux étaient également à Amsterdam. Chez l'amateur Joan Dietringh de Haarlem, *Un moine disputant avec les hérétiques* et jetant pêle-mêle au feu leurs livres et les évangiles. La flamme, bien entendu, respectait seulement le livre de la vérité. Enfin la *Représentation d'un Prodige* dans lequel un roi et d'autres personnages frappés d'une terreur surnaturelle, s'écroulaient misérablement à terre.

Les peintures qui décoraient la cathédrale Saint-Jean de Bois-le-Duc étaient encore intactes en 1610 et à cette époque Gra-

(1) « Inventoire des Paincturcs fait à Malines le XVII[e] de juillet XV[e] XVI[e], en présence de Madame, Monseigneur le Conte de Montrevel et Monsieur de Montbaillon. »

« Ung moien tableaul de Sainct Anthoine qui n'a couverture ne feullet qui est fait de Jheronimus Bosch et a esté donné a Madame par Jhoane, femme de chambre de madame Lyonor. »

Le cabinet de l'amateur et de l'antiquaire. Paris, 1842, tome I.

(2) MARC VAN WAERNEWIJK, op. cit., trad. Van Duyse, ch. XI, p. 137.

« Je ne suis pas en mesure de spécifier les ravages exercés à Sainte Pharaïlde. On y voyait Notre-Seigneur portant sa croix, travail du maître peintre Jérôme Bosch, que l'on appelait le faiseur de Diables, parce que il n'eut pas de rival dans l'art de représenter les démons. Ce tableau qu'il avait à Sainte Pharaïlde était un des meilleurs morceaux que renfermât ce cabinet. »

maye nous en donne la liste (1) : *La Création du Monde* (2), l'histoire d'*Abigaïl prosternée devant le roi David et l'épisode de Salomon se levant de son trône pour rendre hommage à sa mère Bersabée*, dans la chapelle de l'Illustre Lieve Vrouwe Broederschap ; l'*Adoration des Rois* (3), sur l'autel de la Vierge ; le *Siège de Béthulie*, le meurtre d'Holopherne et la fuite des Assyriens, *Mardochée et Esther* et le triomphe du peuple juif, sur l'autel de Saint-Michel.

La cathédrale de Bois-le-Duc conserva probablement ces tableaux jusqu'en 1629. A cette date, le prince Frédéric-Henry de Nassau, ayant pris d'assaut la citadelle, le 14 septembre, après un siège de 4 mois, le clergé catholique que présidait Michael Ophovius, évêque, obtint de quitter la ville, emportant le mobilier et les objets d'art de ses églises (4). Il est probable que les

(1) J.-B. GRAMAYE. — *Taxandria*. Bruxelles, 1610.

« Ecclesia exornatur Praxiteli sculptura et Apelli pictura non cedentibus inter quae preciosissimum est summi chori, venerabilis Sacramenti et divae Virginis, Catharinae, Barbarae. Altaris summi chori et Divae Virginis superioris extant tabulae singulari arte Hieronymi Bosz delineatae, referentes illud opus Creationis, Hexameron mundi, idem historiam Abigaelis, quomodo David supplex cum muneribus et commeatu offensam deprecata et Salomon Bersabeam matrem veneratus est. Altari D. Virginis inferioris exhibetur eodem auctore Oblatio munerum trium Regum. Altari S. Michaelis Archangeli, Obsidio Bethuliae, caedes Holophernis, fuga et strages exercitus Assyriorum, victoria per Juditham obtenta, Mardochaei et Hesterae, liberatae que gentis Judaeorum triumphus.

(2) Le professeur Dr Fred. Wickhoff prétend avoir vu il y quelques années dans une vente de tableaux à Venise, une grande Création du Monde, qui lui parut de la main de Bosch. Les pièces du procès ayant disparu, il est impossible de tenir compte de cette observation.

(3) Après le premier bris d'images dû aux iconoclastes, le 22 août 1566, ce tableau fut descendu à l'Hôtel-de-Ville par mesure de sûreté.

« Item IIa septembris, Henrick Henricxsone ende eenen anderen arbeyder, dat zu het taeffereel van de drie coningen, de dooren van ons Lieve Vrouwe altaere, 't boort van den affneminge van der cruys op Gualter Stairs graft hangende, vuyt St Jeanskercke op 't raethuys gedragen hebben. »

(Comptes de la ville de Bois-le-Duc de 1565-1566).

(4) *Gallia christiana in provincias ecclesiasticas distributa*, opera et studio Congregationis S. Mauri ordinis S. Benedicti. Paris, 1721, tome V, p. 392 et 401.

« Ab Hollandis saepe oppugnata, vix non intercepta fuit Holackii comitis dolo A° 1585 sed civium catholicorum virtute servata, tandem A° 1629, Batavi duce Friderico-Henrico Nassovio principe Auriaco totis viribus eam impu-

tableaux de Bosch firent partie de cette exode ; on ne les a plus revus depuis.

Philippe II édicta la confiscation des biens des défenseurs de la liberté hollandaise, Jean de Casembroot, seigneur de Backerzeele en 1568 et en 1579 ceux de Guillaume d'Orange, dit le Taciturne (1). L'un et l'autre possédaient des œuvres de Jérôme Bosch. Le tableau de Jean de Casembroot est indiqué comme représentant les *Trois Rois Mages*, avec les armoiries des Brouckhorst et Bosschuyse sur les volets.

En 1595, l'archiduc Ernest à Bruxelles conservait trois tableaux de Jérôme Bosch qui nous sont connus par les comptes de sa maison (2). C'étaient la *Crucifixion avec les Limbes,*

gnarunt et arcta quatuor mensium ac dimidii obsidione pressam ad deditionem compulerunt 14 septembris. »

« Civitas Buscoducensis acri exercitus Batavici obsidione cincta ad deditionem tandem, uti diximus, facta prius conventione compulsa est A° 1629, 14 septembris regiminis praesulis Ophovii quarto, hinc pius antistes praevio crucis vexillo in exsilium e civitate sua pulsus una cum canonicis, clero ac religiosis, omnia episcopatus instrumenta cum plerique ornamentis ecclesiae cathedralis, statuis aeneis ceterisque mobilibus pretiosis ad metropolitanam mechliniensem ecclesiam custodienda deposuit. »

Daniel Heinsius. — *Histoire du siège de Bolduc et de ce qui s'est passé es pais bas unis l'an* 1629. Lyon. Elzévir, 1631.

« Article signé le 14 septembre 1629 par Henry de Nassau, Michel evesque, Jean Mors, abbé de Bernen, Jean Hermans, doyen de Bolduc, R. de Vorn, J. de Velde, R. de Grievenen, B. Lœff de Sloot, Henry Somers, Pierre Huybert Herialthuvel, paraphé par Henry ter Cuyten et Corn. Musch.

» Article des conventions accordées au clergé, magistrats et habitans de Bolduc :

» Que les ecclésiastiques et religieux se retireront de la ville dans deux mois, se comportans en attendant, selon les dites loix et ordonnances et quand ilz sortiront, pourront emporter leurs meubles, images, peintures, et semblables ornemens de leurs églises. »

(1) Gachard. — Proscription de Guillaume le taciturne par Philippe II (*Bulletins de l'Acad. royale de Belgique*, t. XXIV, n° 3).

« Le 30 novembre 1579, Philippe II ordonna à Alexandre Farnèse de faire dresser et publier un édit qui mettrait à prix la tête de Guillaume et livrerait ses biens au premier occupant. L'édit fut exécutoire le 15 juin 1580. »

(2) Comptes de Blaise Hütter, secrétaire intime de Monseigneur, 1593-1595 publiés par le Dr Coremans.

« 1594. Décembre, le 14, pour un tableau de Jérôme Bosch, représentant un Crucifix et le Limbe . . . . fl. 106.40

1595. Janvier. le 28. A Jacques Gramaye pour un tableau de Jérôme Bosch « Sicut erat in diebus Noé » . . . . fl. 53.20

Les archives allemandes de Bruxelles offrent 2 inventaires de la librairie et du cabinet de l'archiduc. On y trouve :

Sicut erat in diebus Noé, Médecins occupés à tirer un caillou de la tête d'un malade.

Rubens avait également 3 tableaux de Bosch : une *Tentation de Saint-Antoine*, et « deux peintures estant des testes, des grandes figures faisant des grimazes, la grandeur du demy portraict », et un « banquet de nopces à la façon de Jeronimus Bos » (1). Enfin le cabinet du chanoine Wauters à Bruxelles, le 1er avril 1794 renfermait deux tentations de St-Antoine dues à Bosch. La première fut vendue 2 florins, la seconde 4 florins, 15 sous.

Quittant la patrie du peintre, nous trouvons, parmi les chroniqueurs étrangers, le récit du chanoine Gerhard de Haen. Dans un inventaire de la cathédrale de Bonn pour l'année 1589, aujourd'hui conservé à l'Université, il mentionne que, en 1585 il avait acheté d'un hollandais expulsé de son pays pour ses opinions catholiques et placé sur le maître-autel de la cathédrale un triptyque venant de Bois-le-Duc « opus quondam Hieronimi Buschii, celebris nostri temporis eo loco pictoris, exquisiti artificis depictum » (2). Le sujet du panneau central aurait été l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, celui des volets, la *Nativité* et la *Résurrection*. Ce tableau fut réparé en 1587 et sans doute brûlé dans l'incendie de l'église en 1590. Il est en tout cas maintenant perdu.

En Italie, le topographe Zanetti (3), cite deux tableaux qui ornaient la salle du Conseil des Dix à Venise : *Le Martyre de Sainte-Julie* et *Saint-Jérôme avec deux autres saints sur les volets*. L'anonyme de Morelli (4), dans son Journal de voyage dit

N° 9. « Chirurgiens et médecins extrayant une pierre de la tête d'un malade de H. Gosch. »

N° 29. Sic erat in diebus Noe, de Jérôme Bosch.

N° 30. Crucifix et sur sa base : Le Limbe des patriarches, du même.

Compte rendu des séances de la commiss. royale d'histoire ou recueil de ses bulletins, tome XIII, 1er semestre. Bruxelles, 1847.

(1) PINCHART, dans le *Messager des Sciences de Gand*, 1858, p. 165.

(2) H. DOLLMAYR. — *H. Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinge in der niederl. Malerei des XV und XVI Jahrhunderts* (aus dem XIX Band des « Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses. » Vienne, 1898.

(3) ZANETTI. — *Descrizione di tutti le pubbliche pitture della citta di Venezia*. Venise, 1733.

(4) *Notizia d'opere di Disegno, scritta da un anonimo, publicata da D. Jacope Morelli.* Bassano, 1800, p. 77 et 221.

avoir vu en 1521, au palais Grimani, à Venise, un *Enfer* avec des monstres divers, des *Diableries et visions* « *delli sogni* », la *Fortune* et la *Baleine qui engloutit Jonas.*

Enfin une très importante question reste à examiner, celle des collections espagnoles, où apparurent de Bosch, si on en croit les inventaires, une trentaine de pièces, et qui conservent encore aujourd'hui la moitié de son œuvre. Les premiers tableaux de Jérôme van Aken, qui passèrent les Pyrénées, furent ceux du cabinet de Don Felipe de Guevara, son plus célèbre admirateur. Don Felipe de Guevara, comendador de Estriana, membre de l'ordre de Santiago, était le fils de ce Diego dont Roger van der Weyden fit le portrait et qui eut la garde des tapisseries de Marguerite d'Autriche. Don Felipe était humaniste et numismate. Après avoir accompagné Charles-Quint comme « gentilhombre de boca » dans son voyage à Tunis et à Naples, il commit, dans sa vieillesse, un opuscule sur les anciens peintres de la Grèce, appelé Comentarios della Pintura, dont le manuscrit, découvert cent ans après chez un brocanteur de Palencia, fut en 1788 publié par A. Ponz à Madrid. A l'opuscule était jointe une étude sur la peinture de Jérôme Bosch et nous aurons à en étudier de près les idées. Il avait réuni une collection de six tableaux dus à van Aken, et, lorsqu'il mourut en 1570, le roi Philippe II acheta à ses héritiers, moyennant une rente viagère de 1.000 ducats, les 6 tableaux de la collection. Un document des archives de Simancas du 16 janvier 1570, découvert par C. Justi, mentionne cette acquisition (1). C'étaient la *Voiture de foin*, la *Marche des aveugles*, la *Danse à la mode des Flandres*,

(1) « Liste des peintures achetées à Dona Béatriz de Haro et de Ladron de Guevara, femme et fils de Don Felipe de Guevara, qui fut commandeur de Estriana, de l'ordre de Santiago, en vertu de l'ordre du roi Philippe II :

1. Un panneau de 1 vara de long (une vara = 3 pieds de Castille) et de 2/3 vara de hauteur, pourvu de deux portes d'une ouverture de 3 v. de large. C'est le *Chariot de foin* de Geronimo Bosco et de sa propre main ;

2. *Deux aveugles qui se dirigent l'un l'autre et une femme aveugle.* Larg. 3 v., haut 1 v. 2/3;

3. Une *Danse à la mode de Flandres.* Larg. 2 v., haut. 1 v. ;

4. *Quelques aveugles chassant la truie.* Larg. 1 v. 2/3, haut. 1 v. 1/3 ;

5. *Une sorcière.* Larg. 1 v. 1/3, haut. 1 v. ;

6. Toile carrée où est représentée *La Folie*, à encadrer parce que toutes les autres le sont. »

les *Aveugles chassant la truie*, la *Sorcière* et la *Cure de la folie*.

Quatre ans plus tard, le 15 avril 1574, Philippe II, pour décorer les salles et les couloirs du monastère de l'Escurial qu'on était en train d'embellir, confia aux moines Hieronymites un grand nombre de tableaux néerlandais.

Le célèbre cloître de l'Escurial (1) avait été fondé par Philippe II, non pas, comme on l'a cru sur la foi d'Antonio de Herrera (2) et d'autres chroniqueurs (3), en accomplissement d'un vœu qu'il avait fait le jour de la bataille de Saint-Quentin, mais pour élever à la dynastie espagnole une sépulture décente, ainsi que l'avait, dans son codicille du 9 septembre 1558, désiré l'Empereur Charles-Quint. Après deux années de recherches, Philippe II avait choisi en 1561 le village d'Escurial, à sept lieues espagnoles de Madrid, et avait dédié à Saint Laurent le nouveau monastère. La première pierre fut posée le 23 avril 1563 sous la direction de Juan Bautista de Tolède et de Juan Herrera, la dernière le 13 septembre 1584. Des constructions y furent ajoutées dans la suite, le Panthéon, œuvre de Pedro Lizargarati et de fray Nicolas de Madrid, qui, commencé en 1617, ne fut achevé qu'en 1654 (4).

A l'intérieur du couvent, on remarquait d'abord les deux cloîtres, vastes promenoirs formant les quatre côtés d'une grande cour, et éclairés par un double rang de portiques ; les murs en étaient peints à fresque par Barocci, Carvajal, l'Espagnolet, le Titien. Une fontaine de 60 pieds de haut, surchargée de statues, de colonnes de bronze, de porphyre et d'agate s'élevait au milieu de la cour. Le réfectoire y était adjacent, et, en le traversant, on atteignait la salle des chapitres, ornée d'œuvres de Van Dyck, Véronèse, Corrège, Rubens, Raphaël et Titien. La sacristie et la chapelle avec ses escaliers de marbre

(1) GACHARD. — *La bibliothèque de l'Escurial* (*Bulletins de l'Académ. de Belg.*, t. XX, n° 10). — LOUIS DE SIVRY et CHAMPAGNAC. *Dictionnaire des pèlerinages anciens et modernes*. Paris, 1857 (*Encyclop. théol.*, tome 43).

(2) ANTONIO DE HERRERA. — *Cronista de S. M. Catolica Felipe II*. Madrid, 1619.

(3) *Descripcion de la octava maravilla de el mundo*, 1594 (Mss. conservé à la Bibl. Nation. de Madrid).

(4) DAMIAN BERMEJO. — *Descripcion artistico del real monasterio de S. Lorenzo del Escurial*. Madrid, 1820.

blanc étaient situés au bout de longs corridors sur lesquels ouvraient les cellules des moines. A un bout étaient les appartements de Philippe II, qui, au milieu de ces richesses, frappaient par leur nudité : Quelques tapisseries usées, quelques peintures sombres, triste séjour qu'affectionnait l'esprit inquiet du vieux roi catholique.

C'est pour orner l'Escurial que Philippe envoya, parmi les tableaux néerlandais, neuf peintures de Jérôme Bosch. C'étaient le triptyque de l'*Adoration des Mages*, qu'il avait pris chez Jean de Casembroot, l'*Arrestation du Christ*, le *Portement de Croix*, le *Voyage du Christ aux Enfers*, trois *Tentations de Saint Antoine*, les *Sept péchés capitaux* et la *Voiture de foin*, qu'il avait achetée dans la collection Guevara. Enfin, l'Escurial possédait déjà, sans qu'on en connaisse la provenance, un autre triptyque de Bosch, les *Délices terrestres,* appelé aussi « le tableau de l'arbousier ».

Après la mort de Philippe II, douze tableaux attribués à Bosch étaient encore disséminés dans le palais de Madrid, en partie dans la chambre des joyaux et en partie dans la chambre du trésor. C'étaient le *Crucifiement avec beaucoup d'extravagances*, le *Voyage aux Enfers*, qui apparaît dans les inventaires successifs de 1747, 1772, 1794 ; la *Tentation de Saint Antoine, Saint Martin entouré d'une multitude de pauvres* et deux esquisses de ce même sujet, les *Sept péchés capitaux*, la *Cure de la folie,* la *Danse*, les *Aveugles chassant la truie* et la *Sorcière*, venus tous quatre de la collection Guevara, enfin un *Éléphant*, esquisse à l'huile.

Le château de chasse du Prado était orné, au dire d'Argote de Molina, de huit tableaux de Jérôme Bosch, dont sept représentaient des Tentations de Saint Antoine, et le huitième, un *Enfant monstrueux* né en Allemagne et qui, à l'âge de 3 jours paraissait avoir 7 ans. Ces tableaux périrent peut-être dans l'incendie de 1608. Mais en 1614, 1693 et 1701, on avait placé dans le nouvel édifice trois *Tentations de Saint Antoine*, une copie des *Délices terrestres*,une *Fête de Carnaval*, le *Tribunal suprême*, une *Scène de noces*, la *Marche des aveugles*, le *Gros souffleur*, l'*Enfant monstrueux*,sauvé sans doute de l'incendie,et l'*Homme sur la glace*.

Enfin en 1636, un dernier inventaire, dressé au Palais royal de Madrid sous Philippe IV, cataloguait, outre les *Délices terrestres*, la *Tentation de Saint Antoine, Saint Martin*, les *Sept péchés capitaux* et les *Aveugles*, *Saint Christophe*, une autre *Tentation de Saint Antoine*, un *Paysage* et un *Sorcier* (1).

De la liste énorme de ces tableaux on peut tirer deux conséquences. La première est qu'en principe il ne faut attacher aucune importance aux attributions de ces inventaires. Des œuvres si nombreuses qu'ils mentionnent, toutes n'ont point péri : Beaucoup ont été restituées à leurs auteurs, à Lucas de Leyde, à Dürer, à Bruegel l'ancien, à Hemessen, à Aertsen, à Peter Huys. Un petit nombre a été laissé à Jérôme Bosch, le reste a disparu. Si nous exceptons la collection Guevara qui fut formée par un amateur éclairé, les galeries du Palais royal, du château de chasse, de l'Escurial, s'emplirent de tableaux anonymes, apportés en masse des Pays-Bas, et auxquels, pour peu qu'ils fussent d'inspiration grotesque, satirique ou fantastique, on donna l'étiquette Jérôme Bosch. Et cela nous amène à une seconde considération. Peut-on expliquer le succès qu'eut en Espagne, au XVIe siècle, la peinture néerlandaise de mœurs et de diablerie ? A vrai dire, la question est complexe.

Il faudrait d'abord se garder de croire que la présence dans la péninsule de tant d'œuvres dues à Jérôme Bosch ou inspirées de sa manière soit un fait isolé. Il se rattache au contraire à tout un mouvement d'expansion des arts flamands qui se manifeste dès le XIVe siècle en France, en Allemagne, même en Italie et surtout en Espagne, et qui atteste sa vitalité dès l'origine. Alors qu'au XIIIe siècle, les arts étaient exclusivement arabes dans la péninsule, dès le XIVe, la Flandre vient, à la suite de l'architecture française, imposer son programme et ses séduisantes qualités (2).

(1) Nous avons placé dans l'Appendice II le texte de ces inventaires avec les mesures des tableaux, d'après les documents qu'a publiés C. Justi.

(2) Cte DE LABORDE. — *Les Ducs de Bourgogne*. Paris, Plon, 1849 (Introduction). — Abbé DEHAISNES. *L'Espagne a-t-elle exercé une influence artistique aux Pays-Bas*. Lille, 1880. — JULES FINOT. *Étude historique sur les relations commerciales entre la Flandre et l'Espagne au Moyen-Age*. Paris, Picard, 1899. — RACZYNSKI. *Les arts en Portugal. Lettres adressées à la Société artistique de Berlin*. Paris, 1846.

Dès 1400, Jean Ier de Portugal appelle des artistes de la cour de Philippe-le-Hardi pour sculpter le tombeau de son fils. En 1420, on y trouve établi maître Huet ; en 1428, Jean van Eyck vient peindre le portrait de l'infante Isabelle et laisse en Espagne toute une moisson de tableaux d'église, d'études et de dessins. En 1445, c'est Roger van der Weyden appelé dans ce pays « le grand et l'illustre », dont les œuvres atteignent dès cette époque un prix considérable. En 1496, Jean le Flamand travaille à la Chartreuse de Miraflores et certains ont confondu ses œuvres avec celles de Jérôme Bosch ; en 1496, Jean de Bourgogne est peintre de l'archevêché de Tolède. De 1490 à 1497, nous trouvons les noms de Christophe d'Utrecht, Antoine de Hollande et Olivel de Gand. Enfin il suffit de rappeler que les inventaires de Charles V et de Philippe II mentionnent un nombre considérable de tableaux de *maistre Rogier*, de Quentin Metsys, de Michel Coxcie.

L'influence flamande est tellement prononcée de 1450 à la Renaissance qu'il faut admettre une émigration incessante des œuvres des artistes des Pays-Bas dans l'Espagne et dans le Portugal, émigration favorisée par les relations politiques de ces pays, influence soutenue par une certaine parenté de goûts et des tendances analogues. Il suffit de parcourir l'histoire des rapports économiques de ces deux pays pour voir combien la pénétration flamande s'était développée sous l'autorité de Maximilien et de Philippe-le-Beau, et l'influence artistique exercée par les Pays-Bas sur l'Espagne n'est elle-même qu'une des formes de ces relations. « L'Espagnol, dit Guicciardini, ennemi du travail et de l'industrie dans son pays, prend tout des Pays-Bas. » Les richesses immenses que la péninsule tira du Nouveau-Monde accentuèrent encore le commerce des objets de luxe tirés des Flandres, soieries, sayettes et franges tirées de Bruges, de Bois-le-Duc, de Haarlem ; tapisseries tissées à Audenarde, à Alost ; cuivres martelés de la région namuroise et dinantaise ; éventails, armes, peignes des environs de Bruxelles. Philippe II collectionne aux Pays-Bas les manuscrits à miniatures, les incunables hollandais et brabançons. Le 25 mars 1568, il donne à Arias Montano la mission d'acheter aux Pays-Bas tous les livres rares qu'il rencontrera. Celui-ci, en 1569, fouille les librairies de Bréda et de Hoogh-

straeten qui appartenaient au prince d'Orange et au comte de Lalaing ; il débat des prix avec Viglius, à qui était confiée la garde de la bibliothèque de Bourgogne, et après de longues discussions il fait envoyer manuscrits et imprimés à l'Escurial (1). Le 21 novembre 1573, un édit oblige tous les imprimeurs des Pays-Bas à un dépôt légal pour la bibliothèque de l'Escurial.

Les œuvres de Jérôme Bosch, qui furent, sans nul doute, englobées dans cette expansion des arts flamands en Espagne, devaient néanmoins, à d'autres titres que celui d'œuvres néerlandaises, séduire spécialement le roi Philippe et son entourage. Le genre de plaisir que prirent dans l'étude de Bosch les écrivains catholiques espagnols, depuis Guevara, est tout à fait significatif : ou bien ils ont discuté son orthodoxie ou son penchant à l'hérésie, ou bien ils ont surtout goûté ses représentations infernales. Ces auteurs, qui, pour la plupart étaient affiliés au Saint-Office, inquisiteurs ou censeurs pour la cour de Rome, virent dans les cauchemars de van Aken l'image de leur foi terrifiée et cruelle : Dans les incendies de ses Tentations de Saint Antoine, dans les flammes de ses Enfers, ils ont vu le reflet sauvage des bûchers de l'Inquisition, des défilés de sorciers et d'hérétiques costumés en démons que la piété ardente des Espagnols conduisait dans les rues de Séville et de Madrid. C'est Francisco de Quevedo qui mérite de ses détracteurs le nom de « second exemplaire du peintre athée Jérôme Bosch », Pacheco qui trouve qu'on « honore beaucoup trop Bosch et qu'on a tort de faire des sujets de méditations de ses fantaisies libertines ». Dans l'autre parti, Siguença défend son orthodoxie, Francisco de los Santos voit dans les *Délices terrestres* « une œuvre si moralisante qu'on devrait remplir la terre de ses copies », Ximenès trouve sous l'apparence burlesque un sens et une pensée sérieuse et dévote. Enfin, c'est le roi Philippe II lui-même, le sombre halluciné de l'Escurial, qui veut qu'on place devant les yeux, dans la

(1) Philippe aurait, dit-on, trouvé plus expéditif de faire main basse sur certaines collections de manuscrits flamands, et M. Haenel aurait vers 1830 vu à l'Escurial, nombre de manuscrits portant l'Ex-libris : *Liber Sancti Petri Gandavensis*.

cellule où il va mourir, les *Sept péchés capitaux* de Jérôme Bosch (1).

Il ne nous est pas encore possible d'apprécier ces interprétations qu'on donna en Espagne aux peintures fantastiques de van Aken. Nous avons seulement voulu expliquer la présence de ses œuvres dans les galeries espagnoles et l'engouement qui se manifesta pour sa manière. Là est vraisemblablement le secret de tant d'attributions inadmissibles que les historiens se sont transmises sans contrôle. Tout ce qui vint du Nord et parut étrange fut mis sous le nom de Bosch, et devant cette rage de mensonges, Don Felipe de Guevara s'élevait déjà dans des termes qui forçaient d'ailleurs sa pensée et la vérité : « Il faut désormais » détromper le vulgaire et dissiper une erreur que ses peintures » ont fait naître dans l'attribution de toutes sortes de monstruo- » sités provenant en réalité de la nature... Je ne nie pas qu'il » dessina des figures étranges, mais ce fut seulement en des » sujets traitant des Enfers et, dans cette matière, en cherchant » à figurer des diables, il imagina en réalité des choses admi- » rables... J'ose affirmer une chose au sujet de Bosch, c'est que » jamais il n'a peint de sa vie quelque chose qui ne fut naturel, » exception faite de ses reproductions des Enfers ou du Purga- » toire comme je l'ai déjà dit » (2).

Ces mots du plus éclairé des admirateurs de Jérôme van Aken devaient être inscrits en tête de l'étude que nous pouvons maintenant aborder de l'authenticité de son patrimoine artistique et de l'identification de ses tableaux. De toute la floraison d'œuvres, en effet, que les anciens chroniqueurs ont vues, de toutes celles que possédaient les galeries flamandes et espagnoles, l'incendie, l'iconoclastie du XVIe siècle, la négligence et le mauvais entretien, le peu de solidité des couleurs à la détrempe que Bosch employa souvent et les rectifications de

(1) « Je passe d'autres détails sur cette œuvre, qui suivant mon opinion est celle dont parle D. Felipe de Guevara et qui fut conservée dans une alcôve où mourut Philippe II. Cette alcôve communiquait avec la première pièce des appartements royaux, dans lesquels on pénétrait par la porte qui se trouvait dans l'escalier de la sacristie. »

Note d'A. Ponz, dans les *Comentarios de Guevara.*

(2) *Comentarios de la Pintura per D. Felipe de Guevara,* édités par A. Ponz. Madrid, 1788.

paternité ont à peine laissé quelques épaves. En revanche, des œuvres nouvelles ont été mises au jour, surtout en Allemagne et en Angleterre ; d'autres ont été restituées à Bosch. C'est pour conserver cet héritage qu'il faut désormais combattre.

*
* *

Nous écarterons d'abord du débat tout un groupe de tableaux qui, malgré des étiquettes de catalogues, sont complètement étrangers à l'œuvre de Bosch et dont, d'ailleurs, l'attribution n'est plus soutenue par personne. Il faut ainsi restituer à Pierre Bruegel le jeune la splendide *Chute des anges rebelles*, de Bruxelles, comme le prouve la signature récemment trouvée sous le cadre : « BRVEGHEL MDLXII », et le *Triomphe de la Mort*, du Musée du Prado, que Bermudez (1), Passavant (2), Clément de Ris (3) attribuaient à Jérôme Bosch et qui est de Bruegel l'ancien. Le Musée de Rouen possède, sous le n° 56 (4), une copie exécutée d'après la célèbre gravure de Bruegel IRA, et que le catalogue de 1890 appelle *Sorcière arrivant au sabbat*, de Jérôme Bosch. L'*Adoration des Mages*, de Turin (Musée N° 309), due à l'atelier de Gérard David; la *Sainte famille*, de Naples (Musée, salle V, N° 39) (5); un fragment de *Jugement dernier*, à Nüremberg (Musée germ. N° 60); le triptyque de l'Ermitage, N° 453; la *Tentation de Saint Antoine*, d'Utrecht (Museum Kunstliefde N° 2); le *Banquet fantastique*, de Bruegel (copie), et le petit tableau de Valenciennes, le *Magicien Hermogènes* (6), qui est une copie de Peter Huys, doivent être aussi classés dans ce premier groupe (7). L'attribution de ces

(1) Bermudez. — Op. cit., t. I, p. 172.
(2) J. D. Passavant. — *Die christliche Kunst in Spanien*. Leipsig. R. Weigel, 1853.
(3) Clément de Ris. — *Le Musée royal de Madrid*. Paris, Renouard, 1859, p. 91.
(4) Don de M. de Caze en 1819.
(5) Woltmann et K. Wœrmann. — *Geschichte der Malerei*, Leipsig, Seemann, 1885, II, 529.
(6) Dimensions : H. 2' × 15" de l. cf. *Archives historiques du Nord de la France*, 1re Série, t. IV, p. 191.
(7) Je ne crois pas non plus authentiques le Diptyque *Une jeune fille avec les anges dans un jardin* et le panneau *Saint Jean-Baptiste*, d'Altenburg, Museum von Lindenau et reproduits dans *Kunst-historische Gesellschaft für photogr. Publikationen*, 1897.

œuvres, restées toujours en dehors des études d'ensemble, n'est due qu'à des étiquettes de catalogue et on ne peut songer à les revendiquer pour le peintre de Bois-le-Duc.

Un deuxième groupe, mais bien plus intéressant, ne doit non plus intervenir dans la controverse, si ce n'est comme point d'appui et base des comparaisons. C'est le groupe des œuvres indiscutablement authentiques. Cette authenticité repose, pour la plupart d'entre elles, sur des documents anciens qui permettent de suivre les tableaux à travers les années, ou sur des signatures incontestables.

Au premier rang, il faut citer l'*Adoration des Mages*, du Prado (1), (N° 1175). Philippe II avait, comme nous l'avons vu, confisqué ce tableau en 1568 chez Jean de Casembroot, seigneur de Backerzeele, et l'avait placé dans l'Iglesia vieja de l'Escurial. C'est probablement parce qu'il faisait ainsi partie du mobilier sacré de la Vieille Église que nulle mention n'en est faite dans les inventaires des collections de l'Escurial. En tout cas, les auteurs qui reconnaissent dans le N° 1175 l'Adoration des Mages peinte pour la cathédrale Saint-Jean, ont oublié qu'en 1611 Gramaye l'admirait à Bois-le-Duc et que Siguença (2), en 1605, vit le N° 1175 dans l'Iglesia vieja de l'Escurial.

(1) Cette œuvre, une des plus célèbres de l'art néerlandais fut copiée un très grand nombre de fois. Nous connaissons les copies de M. le Dr Fortunat von Schubert Solhern, celle d'une galerie particulière espagnole dont le photographe Laurent a publié une épreuve, celle du Musée d'Amsterdam, celle du Musée de Saint-Omer. Certains auteurs mentionnent une copie ancienne dans la cathédrale St-Jean à Bois-le-Duc. Nous n'avons pu l'y découvrir et le curé-doyen de la cathédrale ne se souvient pas avoir vu une seule copie de Bosch à Bois-le-Duc.

L'Église d'Anderlecht près de Bruxelles renferme un triptyque de l'Adoration des Mages dont la composition rappelle un peu l'œuvre du Prado. Le tableau a malheureusement été compromis par des restaurations. M. G. Hulin attribuerait volontiers cette œuvre à Jérôme van Aken ou à un de ses imitateurs (*Catal. critique de l'Expos. de Bruges*, p. 76).

La collection de M. J.-P. Weyer, architecte de la ville de Cologne, contenait une Adoration des Mages où les personnages, décalqués du triptyque du Prado composent une scène différente. Il fut acheté par M. Moreau de Paris pour la somme de 630 thalers (*Messager des Sciences de Gand*, 1862, p. 458). L'original de Madrid (N° 1175) est reproduit dans la *Gaz. des B. A.*, 1893, X, p. 232 et dans l'*Œsterr. Jahrb.*, 1898, p. 290.

(2) SIGUENÇA. — *Tercera parte de la historia de la orden de San Geronimo*. Madrid, 1605, p. 837.

Le *Portement de Croix*, de l'Escurial, placé dans la salle du chapitre No 393 (1), l'*Ecce homo* (2), dans la cellule du prieur No 371 (3), donnés à ce monastère le 15 avril 1574, la *Tentation de Saint Antoine* (4), de Lisbonne, conservée dans l'atelier de peinture de S. M. le roi de Portugal au château d'Ajuda, sont encore trois chefs-d'œuvre indiscutables.

La galerie impériale de Vienne possède également deux triptyques considérables (Nos 653 et 651) de Jérôme Bosch, descendus des greniers lors de la réinstallation en 1893. Le premier est le *Martyre de Sainte Julie,* certifié par un document du topographe Boschini, qui l'avait vu dans les salles du Conseil des Dix à Venise, et dû, disait-il, à Girolamo Basi. Zanetti, dans sa description des peintures vénitiennes, corrigea le nom de Basi en Bolch « comme on pouvait lire en caractères gothiques, blancs sur le tableau » (5), et décrivit le second triptyque : « *Saint Jérôme avec deux autres Saints*, *Saint Antoine et Saint*

(1) A l'époque de Céan Bermudez, il était pendu à une colonne du portique qui sépare la chapelle du collège.

(2) Une copie réduite, sur fond d'or, avec variantes, se trouvait à Amsterdam dans la collection Gildemeester. Elle a été exposée à Utrecht (Exposition d'art ancien de 1894 sous le N° 315) (*Gaz. des B. A.*, 1895, XIII, p. 53). Le propriétaire n'habite plus actuellement en Hollande et je n'ai pu obtenir de renseignements sur son nouveau domicile (note communiquée par M. W. Heinhoff du Ryks Museum).

Gravé par Jasinski dans la *Gazette des B. A.*, 1895, XIII, p. 414 et dans Hymans : *l'Exposit. des Primitifs à Bruges*, Paris, 1902. — Gravé sur bois dans le *Preusz. Jahrb*, X, 126. — Phototypie dans *Klass. Bilderschatz*, I, 109. — Phototypie dans *Photographischen Publikationen der Kunsthist. Gesellschaft*, 1n band, N° 14.

(3) Ponz et Bermudez l'avaient vu dans la vieille secrétairie d'État du Palais.

(4) La Tentation de Saint Antoine de Lisbonne est complétée par un très grand nombre de copies parmi lesquelles celle du Musée d'Anvers et celle d'Amsterdam qui sont mauvaises ; celle de Bonn, prêtée au Musée de l'Université par le Museum de Berlin, qui est excellente ; celle du Musée de Bruxelles, reproduite dans l'*Œsterr. Jahrb.*, 1898, p. 289 et 291 ; celle de l'Escurial, N° 375. Le panneau central est reproduit dans deux petits tableaux de Vienne (655 et 657) et le Musée du Prado garde les volets d'une vieille copie (Nos 1177 et 1178). Le Duc d'Anhalt dans sa collection de Wœrlitz, [*Gothiches Haus*], possède une copie complète du triptyque, un peu réduite ; il l'avait exposée à Bruges en 1902, sous le N° 368.

(5) Zanetti qui n'était pas plus savant que son confrère s'était mépris devant l'écriture gothique.

Aegidius. » Ces tableaux auraient été transportés à Vienne lors de la domination autrichienne sur Venise.

Voilà donc les seules productions indiscutables de Jérôme Bosch, et, en dehors de ces 6 tableaux, la controverse fait rage, sous la conduite d'Hermann Dollmayr.

*
* *

Il paraît prudent et utile d'accepter le premier débat avec Dollmayr, d'abord parce que c'est le plus redoutable adversaire, puis parce que nous constituerons des bases nouvelles d'argumentation avec les œuvres conquises sur sa critique.

Dollmayr trouva le point de départ de ses doutes, vite transformés en désaveu, sur l'authenticité des œuvres de Bosch, dans les Comentarios de Don Felipe de Guevara. Nous avons déjà cité en partie le texte de cet écrivain :

« Je ne nie pas qu'il ait dessiné des figures étranges, mais ce » fut seulement sur des sujets traitant des Enfers, et, dans cette » matière, en cherchant à figurer le Diable, il imagina en réalité » des choses admirables. Et ce que fit Bosch avec prudence et » discernement, des imitateurs l'ont fait sans discrétion ni » méthode ni jugement, mais seulement parce qu'ils avaient vu » en Flandres que ce genre était goûté. Ils prirent la décision de » l'imiter, peignant des monstres et des horreurs imaginaires, et » ne craignant pas de laisser croire que ce plagiat était vraiment » l'œuvre de Jérôme Bosch. Les peintures de ce genre devinrent » innombrables, marquées de la signature contrefaite de » J. Bosch. On alla jusqu'à en placer dans des cheminées pour » les enfumer et leur donner ainsi un aspect ancien. De telle » manière qu'on peut déduire d'une façon certaine cette règle : » C'est que n'importe quelle peinture signée « Bosco », dans » laquelle vous trouverez des monstruosités quelconques ou des » choses qui passent la limite de la vraisemblance, peut être » considérée comme un faux, à part, comme je l'ai dit, les » tableaux traitant des lieux surnaturels, enfers et autres qui » s'en rapprochent. Cependant il est juste de dire que parmi les » imitateurs de Bosch il en est un qui fut son disciple. Celui-ci » par dévotion pour son maître ou pour accréditer ses œuvres,

» inscrivit sur ses peintures le nom de Bosch et non pas le sien » propre. Bien que ce soient des imitations, ce sont néanmoins » des peintures dignes d'attention, parce que dans ses inventions » et moralités il a gardé la réserve de son maître ; il fut d'ailleurs » plus diligent dans le travail et plus patient que Bosch, sans » toutefois se départir du coloris de son maître. »

Avant d'aller plus loin, il faut faire quelques observations sur le texte de Don Felipe de Guevara.

Remarquons d'abord que Guevara fait une distinction très nette entre, d'une part, la série d'imitateurs qui, postérieurement à la célébrité de Bosch, exploitèrent le succès obtenu par les Diableries et produisirent sous son nom « ces peintures signées « Bosco », dans lesquelles on trouve des monstruosités quelconques ou des choses qui passent la limite de la vraisemblance, et d'autre part, le disciple de J. Bosch, qui « garda la réserve de son maître dans les inventions et moralités, fut plus diligent et plus patient que lui, sans se départir toutefois de son coloris. » Or il faut noter en premier lieu que Guevara restreint l'incertitude en concédant volontiers que Bosch ait dépassé la vraisemblance dans « ses tableaux traitant des lieux surnaturels, enfers et autres qui s'en rapprochent » ; en second lieu, que personne n'a jamais rencontré de peinture signée « Bosco » (1). En ce qui concerne le disciple de J. Bosch, nous verrons plus loin qu'il est probable que Guevara visait Peter Bruegel l'ancien. Ces conséquences de l'examen raisonné du texte seul ont échappé à Hermann Dollmayr.

Une autre remarque est basée sur les circonstances mêmes où intervint la rectification de Guevara. Il ne faut pas oublier que son jugement est avant tout une protestation contre l'encombrement des galeries espagnoles par les œuvres fausses de van Aken. Comme le prouvent le compte de 1574 et l'inventaire dressé à sa mort, Philippe II possédait bien d'autres tableaux

(1) Je sais bien que Bosch n'a jamais été nommé en Espagne autrement que Bosco ou del Bosco, mais si Don Felipe de Guevara connaissait des tableaux signés de la main de l'artiste ou de celle d'un copiste, il aurait dû voir que le monogramme vrai ou imité était toujours Jheronimus bosch.

Nous employons indifféremment les orthographes Quentin Metsys, ou Quinten Massys, mais en parlant du triptyque de Sainte Anne à Bruxelles, nous disons qu'il est signé *Quinte Metsys*, 1509.

attribués à Bosch, et l'acquisition de ceux de la famille Guevara en 1570 fut évidemment résolue dans le but de compléter les collections de l'Escurial et du Prado. Qui sait si l'écrivain des Comentarios ne chercha point à doter cet héritage, dont il espérait bien que le roi donnerait un bon prix, d'une valeur particulière en attirant l'attention sur la multitude de faux qui envahissaient l'Espagne ! Pourquoi dans son livre, Guevara, qui raconte la vie des peintres de la Grèce et de l'Egypte antiques, est-il amené à étudier Bosch, le seul des peintres modernes dont il parle? Le lien qu'il choisit pour relier Bosch à Antiphilos semble bien factice, et, même fut-il admis, n'aurait-il pu nommer aussi van Eyck, Roger van der Weyden et Metsys, qui étaient également célèbres dans la péninsule et dont la manière se rattachait aussi facilement au genre « Grillo » (1) que celle de Jérôme Bosch? Il y aurait peut-être bien lieu d'introduire ces réserves dans le crédit dû aux renseignements des Comentarios et n'y point souscrire avec l'avengle confiance d'H. Dollmayr.

Mais ces points fixés, suivons la thèse du critique. On peut dire, en un mot, qu'elle aboutit à la création du monogrammiste M, disciple et imitateur de van Aken.

L'idée de ce monogrammiste vint à Dollmayr dans l'étude de deux triptyques célèbres : le *Couronnement d'épines avec l'Arrestation et la Flagellation du Christ*, du Musée de Valence (2), et le *Jugement dernier*, de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. Sur le couteau à large lame dont Saint Pierre frappe Malchus, dans un volet du premier triptyque, et sur le poignard que portent avec peine, dans le second triptyque, deux diables à têtes de rats, se trouve une lettre M. Jusqu'à l'examen de M. Glück, qui a depuis, d'ail-

(1) Guevara écrit que le genre de peinture innové par le peintre Antiphilos lui paraît avoir été retrouvé par Bosch et avoir fait son succès.

Ce genre qu'il appelle « Grillo » n'est pas du tout la diablerie ni le grotesque mais « de belles figures avec une pantomime originale de gestes » : « Grillo : Genero de pintura que a mi parecer fue semejante à la que nuestra edad, tanto celebra de Bosch ó Bosco como decimos, el qual siempre se extrano en buscar talles de hombres donosos, y de raras composturas que pintar » (*Comentarios*, p. 41).

(2) Jadis dans la chapelle de Los Reyes à San Domingo. Phototypie dans l'*Oesterr. Jahrb.*, 1898, p. 293.

leurs, répudié sa première opinion, et d'H. Dollmayr, on avait pris cette lettre pour un B, première lettre de Bosch. Ces auteurs crurent, et je ne vois à la vérité pas pourquoi, lire un M renversé . Dollmayr, que frappaient des dissemblances générales sur lesquelles d'ailleurs il ne s'explique pas très nettement, entre ces deux triptyques et les œuvres authentiques de Jérôme Bosch, et tourmenté sans doute par le fantôme du copiste de Guevara, déclara les panneaux de Valence et de Vienne étrangers à l'œuvre de Bosch et dûs au monogrammiste qu'il allait maintenant identifier.

Le panneau central du triptyque de Valence était une copie de l'*Ecce homo* de l'Escurial et portait la signature Jheronimus bosch : on ne songea pas à le discuter, mais on restreignit la valeur de la signature à ce seul panneau, en faisant remarquer que c'était néanmoins une signature falsifiée, le panneau central de Valence étant une copie évidente du tableau rond de l'Escurial (1). Le monogrammiste aurait seulement voulu revendiquer comme siens les volets du triptyque de Valence, et le *Jugement dernier* tout entier. M. Glück (2), le premier proposa l'identité du monogrammiste avec Jan Mandyn, peintre anversois né en 1502 et mort vers 1560 (3). On savait par Van Mander qu'il excellait « dans la représentation des Diableries et des choses drôles affectionnées par J. Bosch », et qu'il signa ses tableaux d'un monogramme M (4). M. Glück chercha dès lors une œuvre authentique de Mandyn comme base

(1) Ceci est parfaitement exact. Un grand nombre de fausses signatures ornent les copies de la Tentation de Lisbonne qui sont conservées à Anvers, à Bonn, à Bruxelles. Mais ces signatures ont-elles été apposées par le copiste ou ajoutées pendant la Renaissance, lors de la floraison des faussaires célèbres qui signèrent tant d'œuvres du Moyen-Age ? Il n'est pas aisé de le déterminer.

(2) *Kunst-Kronik*, 1896, p 197.

(3) Van den Branden, op. cit., p. 159.

(4) M. H. Hymans dans son commentaire de Van Mander assure que Mandyn ne savait pas écrire. « En 1536, l'évêque de Dunkeld, en Écosse, commandait à Jan Mandyn un tableau sur cuivre. Le reçu en a été signé par le peintre en Avril 1537. Or, il a mis une croix à la place de son nom. » Ce serait pousser la logique un peu loin que lui refuser, n'eût-il pas su écrire, la science nécessaire pour figurer la première lettre de son nom.

d une comparaison. Il ne trouva qu'un tableau, longtemps discuté d'ailleurs, qu'on pût attribuer vraisemblablement à Jan Mandyn, la *Tentation de Saint Antoine*, dans la collection du prince Corsini, à Florence. Joyeux de sa découverte, M. Glück déclara le monogrammiste identifié. Il s'en est repenti depuis.

C'est alors qu'intervint Dollmayr, critique d'une perspicacité rare et d'un enthousiasme juvénile. Il commença par démolir les conclusions de M. Glück : Il ne pouvait être fait, à son sens, aucune comparaison entre le tableau de Vienne et la tentation du Palais Corsini ; dans le *Jugement dernier*, c'était la belle pâte solide et lumineuse des premiers maîtres Gantois ou Haarlémois ; dans le tableau de Florence, la couleur était au contraire posée en petites couches symétriques, « comme des perles », disposées en éventail ou en queue d'hirondelle, ou en pointillés réguliers sur les gazons et les herbes, comme les aimaient un peu trop H. Met de Blès et le groupe des Mosans. H. Dollmayr ne niait pas que Jan Mandyn « navigue encore sous le pavillon de Jérôme Bosch » et il lui attribuait une série d'œuvres longtemps données à Bosch, et que nous examinerons plus loin ; mais il se refusait à voir Mandyn, dans le monogrammiste M, auteur des triptyques de Valence et de Vienne.

Une étude de M. Th. van Frimmel (1) sur les Mostaert lui parut indiquer une nouvelle piste et, toujours sur la foi de son monogramme M, Dollmayr songea que Gilles Mostaert pourrait bien être caché derrière cette lettre mystérieuse. Gilles avait étudié chez Jan Mandyn (2) en 1550 et pouvait y avoir pris le goût des diableries. Mais Dollmayr ne s'arrêta pas longtemps à cette hypothèse. Il comprenait très bien que la raison qui faisait écarter Jan Mandyn était la différence même de conception entre les panneaux de Valence et de Vienne et la Tentation Corsini. L'œuvre de Mandyn était manifestement de l'époque postérieure, où la

(1) Th. van Frimmel. — *Galerie studien*, 3 Folge der Kleinen Galerie studien. Geschichte der Wiener Gemalde Sammlungen. Leipsig. Meyer, 1898. *Kleine Galeriestudien*. N. F. 2ᵉ livraison. Les Néerlandais de la Galerie de Vienne, p. 21. Leipzig, Meyer, 5 livraisons, 1896-98.

(2) Ph. Rombouts et Th. van Lerius. — *Les Liggeren et autres archives historiques de la Gilde anversoise de Saint Luc*. Anvers, 1872.

diablerie était devenue un sujet d'école, où on ne sentait ni l'imprévu, ni la fantaisie, ni la sincérité du Moyen-Age. Attribuer à un élève de Jan Mandyn les tableaux retirés à Bosch eut encore aggravé l'invraisemblance. Mais Dollmayr ne lâchait pas la piste. « On va sans doute m'accuser de l'obsession de l'M, écrit-il, mais le nom de Mostaert ne peut quitter mon esprit. » Sautant une génération, car on ne pouvait penser au père de Gilles Mostaert, qui « n'était qu'un mauvais peintre » (1), il s'arrêta devant Jan Mostaert, son aïeul, le grand maitre de Haarlem. Il n'était point déraisonnable de songer à un artiste de Haarlem, dont l'école se caractérise surtout par le choix des paysages profonds et l'amour de la peinture de genre. Jan Mostaert était lui-même l'auteur d'un *Ecce homo* dont les figures avaient été prises sur modèles et qui faisaient un peu songer aux bourreaux de Jérôme Bosch dans le panneau rond de l'Escurial. Ainsi avait posé, d'après van Mander, un sergent nommé Pier Muys, célèbre dans Haarlem pour sa figure cocasse et sa joue couverte d'emplâtres. En outre, Jan Mostaert, peintre de la cour de Marguerite d'Autriche, y avait pu dessiner d'après nature des scènes de chasse, des cavaliers, des fauconniers, dont il avait décoré nombre de ses paysages, notamment la *Vision de Saint Hubert*, de Royal Institution à Liverpool, et que Bosch parait avoir affectionnés aussi dans son *Adoration des Mages* du Prado.

H. Dollmayr, qui jugeait sans doute que ces points de contact étaient insuffisants pour motiver une attribution, et sentant que le sable où il bâtissait se dérobait irrémédiablement, posa enfin, sur l'identité du monogrammiste M, un grand point d'interrogation. Une mort prématurée l'empêcha de continuer ses recherches. Dollmayr, dont la bonne foi et l'indépendance étaient au-dessus de toute hésitation, n'a donc point, malgré ce qu'ont prétendu certains auteurs, à la lecture sans doute trop hâtive de son article, conclu sur l'attribution des triptyques de Valence et de Vienne.

Mais, de ses études, de tous les arguments proposés, des comparaisons qu'il suggéra, de la vigueur et de l'enthousiasme de sa discussion, il ne reste rien d'autre, à notre sens, que le

(1) Van Mander.

souvenir d'un débat retentissant. Les critiques qui l'avaient suivi, G. Glück entre autres, sont revenus de cette campagne infructueuse, et le fantôme du monogrammiste est désormais évanoui.

Les triptyques de Valence et de Vienne sont définitivement, pour nous, restitués à Jérôme Bosch; mais, en revanche, l'un ni l'autre n'est dû au pinceau original du maître.

Le tableau de Valence est une copie dont le panneau central fut fait d'après l'*Ecce homo* de l'Escurial et les volets d'après des modèles perdus, mais sûrement très influencés de la partie centrale. On reconnait souvent une copie (1) à l'exécution moins aisée, à la couleur moins vive et moins transparente, parce qu'elle a été posée peureusement ; à la négligence qui se manifeste dans les parties secondaires en comparaison de la fidélité des parties importantes. Le signe le plus certain ici est évidemment la timidité du dessin et la lourdeur du coloris. Des belles mains nerveuses, des profils nettement tracés, aux angles saillants, aux nez busqués ou pointus, aux mentons volontaires, aux lèvres expressives, il n'est resté, dans la copie faite sur l'*Ecce homo* de l'Escurial, qu'une facture timide et lâche ou une exagération déraisonnée du grotesque qui a perdu tout caractère. On connait d'ailleurs le nom d'un copiste, Francisco de Granelo, qui, en 1609, reçut mille réaux pour une copie de Jérôme Bosch, destinée au château du Prado.

Le *Jugement dernier* de Vienne nous paraît vraisemblablement une copie réduite du *Jugement de Dieu* de Philippe-le-Beau, peint en 1504. Il ne saurait être question en effet de voir dans le triptyque de Vienne l'original commandé par le duc de Bourgogne. Ce *Jugement de Dieu*, pour qui on avait donné la somme considérable de 36 livres, avait sûrement des dimensions inusitées, et le triptyque de Vienne est un petit tableau de chevalet. Mais ne pourrait-on supposer sans imprudence que ce triptyque est une copie (2) du grand tableau d'autel de

(1) DURAND GRÉVILLE. — *Copies et originaux* (Compte rendu du Congrès archéol. et hist. de Bruges, par L. de Fœre. Bruges, de Plancke, 1902, 3e partie, p. 80).

(2) ISAAC BULLART. — *Académie des Sciences et des Arts*. Amsterdam, 1682 : « Ceux des tableaux qui sont restez au Pays-Bas ont paru quelquefois

Philippe-le-Beau (1). Il est d'abord évident que nous sommes en présence d'une copie. Les revers des volets portent, dans un encadrement gothique, deux écus dont le champ est vide. Si l'œuvre était originale, les armoiries des propriétaires y seraient figurées. D'autre part, sur les mêmes volets, on voit, peints en grisaille, Saint Bavon et Saint Jacques de Compostelle (2). N'est-ce point une précieuse indication ? Saint Bavon est le patron des Pays-Bas, Jacques de Compostelle celui de l'Espagne. Le peintre n'eut-il point l'intention de figurer les protecteurs de Philippe-le-Beau, duc de Bourgogne et comte de Flandres, et de son épouse, Jeanne de Castille, le champ vide des écus ne contenait-il pas, sur l'original, les armes de Bourgogne et de Castille ? Il ne serait pas téméraire de le croire. Et pour expliquer enfin la lettre M, si on ne veut pas y voir seulement un B, on peut rappeler ce que déjà disait van Frimmel (3) dans son histoire de la galerie de Vienne. Ne serait-ce point seulement la marque d'un armurier ou d'un coutelier ? Nous avons déjà noté que Guicciardini mentionnait Bois-le-Duc comme un centre très important de la fabrication des couteaux (4). Dans la gravure que nous étudierons de la *Baleine éventrée*, nous trouverons

dans les foires où ils ont monté à des sommes si grandes que quelques peintres modernes se sont avisez de les copier et de les faire passer pour des originaux. »

(1) Une copie du *Jugement dernier* due à un peintre de l'école de Kranach l'aîné est conservée au Kaiser-Friedrich Museum, sous le N° 563. La lettre M y est reproduite également sur le couteau du diable à tête de rat.

Un jugement dernier paraissant assez voisin du triptyque de Vienne était exposé à Bruges en 1902, sous le N° 288 et signé Hieronimus bosch (collection de M. E. Pacully, Paris).

(2) *Saint Jacques le majeur* est toujours représenté vêtu de la bure des pèlerins, soit en souvenir du voyage qu'il fit en Espagne pour y prêcher l'Évangile, soit en raison du célèbre pèlerinage de Compostelle en Galice où est son tombeau. *Saint Bavon* porte toujours le faucon au poing, marque de sa haute naissance. Le saint ermite, patron de Gand, était duc de la Hesbaie et fut converti par Saint Amand. Il distribua ses biens aux pauvres, se retira dans une forêt où il habitait le tronc d'un hêtre, puis vint mourir chez les moines de Saint Florbert, à Gand.

(3) Th. van Frimmel. — *Geschichte der Wiener Gemaelde-Sammlung*, Leipsig, Meyer, 1898, I, 461.

(4) Voyez, page 24.

sur un couteau de forme toute pareille le signe ♁, Il serait très conforme à l'esprit satirique de Bosch de placer dans l'Enfer les armes et couteaux connus par la marque d'un concitoyen, comme nous verrons qu'il y introduisit tous les ustensiles de ménage employés à son époque.

Dollmayr, renonçant à attribuer à Jan Mandyn les triptyques que nous venons de restituer à Jérôme van Aken, pensait cependant que bon nombre des tableaux de Jan Mandyn « naviguent sous le pavillon de Bosch ». Il attribue à Mandyn le *Saint Christophe* de la Pinacothèque (N° 160), que certains croient de Franz Verbeek de Mecheln et qu'on a quelquefois donné à Jérôme Bosch. Il semble qu'on puisse souscrire sans conteste à la rectification de Dollmayr, ainsi qu'à celle qu'il propose pour les *Châtiments de l'Enfer* (N° 31), du comte Harrach, à Vienne. Dollmayr assigne encore à Jan Mandyn un tableau qui a longtemps passé pour une œuvre de Bruegel d'Enfer, cataloguée ensuite sous le nom de Bosch et que possède la Galerie impériale de Vienne : *Tentation de Saint Antoine*. Malgré qu'il n'en donne pas de raisons précises, nous partageons entièrement l'avis du critique. Il suffit de comparer la *Tentation de Saint Antoine* de la galerie Corsini et celle de Vienne pour découvrir des ressemblances de détails très caractéristiques. Dans toutes deux on rencontre ce gigantesque entonnoir de métal sous lequel s'abritent des archers qui tirent par le tuyau et dirigent leurs flèches vers des monstres portés sur les nuages. Le Démon femelle au bec de spatule en travers duquel s'agite un serpent, apparait au centre du tableau de Florence, et, sur le côté gauche, à demi coupé par le cadre, dans celui de Vienne; le porc, qui dans le premier des deux tableaux porte une sorte de bombe enflammée, et celui qui, dans le second, escalade le toit de la cabane, sont identiques ; une sorte de cruche déversant son contenu est à l'arrière-plan, à droite, de la Tentation Corsini, et au premier plan, au centre, dans la Tentation de Vienne ; une même chouette est posée près de l'énorme œuf que roulent des diables dans la première, et dans la seconde, chevauche en croupe d'un cavalier. On ne peut donc douter un instant que la Tentation de Vienne soit l'œuvre de Jan Mandyn.

Mais nous ne suivons plus Dollmayr quand il retire à Bosch pour le donner à Mandyn le très curieux tableau du musée de Douai (N° 64), les *Epreuves de Job* (1). M. Wœrmann, pour qui la chouette est une obsession et qui veut rapporter à Henri Met de Blès tous les tableaux où apparaît cet oiseau nocturne, attribue les *Epreuves de Job* au célèbre Mosan, que les Italiens avaient surnommé Civetta. Une opinion basée sur ce seul fait paraît au moins discutable et nous rattachons bien volontiers cette œuvre à Jérôme Bosch. Le type de Job, maigre et décharné, d'un dessin très particulier avec des morceaux étonnants, comme l'épaule et le cou, la figure mi-renversée qu'on voit à gauche, dans l'arrière-plan, la tête du sonneur grotesque de trompette, au nez mince et aquilin, qui rappellent si clairement le *Portement de Croix* du Musée de Gand : les chameaux du fond, à droite, démarqués des panneaux de l'Escurial et du Prado suffisent à affirmer la paternité de van Aken (2).

Mais les exécutions ordonnées par Dollmayr ne s'arrêtent pas encore ici. Outre les œuvres qu'il attribuait à Mandyn et dont nous avons sauvé les *Epreuves de Job*, il fixait, sans appel et sans discussion, les tableaux dus au monogrammiste qu'il renonçait à identifier, au même titre que les triptyques de Vienne et de Valence. La liste comprend sept tableaux, parmi lesquels les six pièces fameuses conservées au Prado. A vrai dire, dans une pareille révolution des étiquettes, Dollmayr aurait

(1) Ce tableau avait appartenu jadis aux Trinitaires et la commission de 1818 avait cru pouvoir le reléguer dans les greniers où on fut assez heureux pour le retrouver en 1860. Cf. H. Hymans, dans le *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéol.*, tome XXII. Bruxelles, 1883.

(2) Le Musée de Douai possède également un tableau à deux faces représentant le *Jugement Dernier* et la *Vierge apparaissant à Saint Bernard et aux Cisterciens*. Ce tableau est attribué par le catalogue à Roger van der Weyden : l'erreur est évidente. La donatrice peinte sur le panneau vivait à Flines en 1506 et van der Weyden mourut en 1464. Nous croyons volontiers, avec M. Hymans, que l'œuvre se rapprocherait plutôt de la manière de Bosch. Néanmoins il nous est impossible d'y voir autre chose qu'une copie d'après la composition célèbre de Bosch déjà reproduite dans la partie supérieure du *Jugement Dernier* de Vienne et que consacre surtout une gravure des Cabinets de Paris et de Bruxelles : Le Christ sur l'arc-en-ciel, entouré des Patriarches, des Apôtres, des Saints, flanqué de deux anges sonnant la trompette du Jugement.

pu au moins donner des preuves et expliquer l'énergie de sa rupture avec des attributions basées, toujours sur une longue tradition, quelquefois sur des pièces d'archives. Il se contente d'écrire : « Que l'on rapproche ces œuvres et on verra qu'il n'y a ici rien de Bosch et qu'il s'y manifeste une direction toute autre. » C'est donc ainsi qu'éclate la cuirasse étroite dont il avait entouré son monogrammiste , c'est ainsi qu'on voit jusqu'à l'évidence le défaut de sa critique. Il avait tenté, par l'examen des deux triptyques, de concrétiser le fantôme du monogrammiste avec l'effort patient et érudit de l'historien et de l'artiste ; il avait mené jusqu'au bout la bataille et n'avait sombré qu'au port ; son œuvre était intéressante et utile. Mais nous ne pouvons qu'accuser sa légèreté et son imprudence quand il déclare anonymes sept tableaux considérables dans l'œuvre d'un peintre, d'autorité et sans réserves. Malgré son érudition, malgré sa perspicacité, malgré sa méthode, qualités qui font de lui, à notre sens, le premier peut-être des critiques allemands contemporains, Dollmayr a toujours été l'esclave de ses hypothèses.

Les *Sept péchés capitaux* (Nº 467), conservé dans la salle dite des Ambassadeurs, à l'Escurial, jadis dans la chambre mortuaire de Philippe II, porté comme œuvre de Bosch au 8ᵉ numéro du catalogue des peintures confiées au monastère par le roi, le 15 avril 1574, le plus célèbre des tableaux de van Aken, est, pour nous comme pour Dollmayr, un faux indiscutable. Un premier argument très décisif se tire du texte de Guevara (1) : « Les » peintures [de l'imitateur de J. Bosch] sont très dignes d'attention, » car dans ses inventions et moralités il a gardé la réserve de » son maître et fut d'ailleurs plus diligent dans le travail et plus » patient que Bosch, sans toutefois se départir du coloris de son » maître. Un exemple de ce genre de peinture est une table que » possède Sa Majesté, sur laquelle on voit tout autour dessinés » les sept péchés capitaux exprimés en figures et en exem» ples. »

C'est une table carrée, c'est-à-dire un assemblage de panneaux de chêne destinés à être vus à vol d'oiseau, à l'instar de

(1) Guevara. *Comentarios*, p. 41. — Sigüença. *Tercera parte*, etc., p. 838.

l'*Histoire du roi David*, de Hans Sebald, au Louvre. Au centre, dans un soleil d'or, la figure du Christ s'élève d'un sarcophage, la main gauche invitant à la résurrection, avec l'épigraphe : CAVE. CAVE. DNS. VIDET. Autour de ce nimbe se développe une couronne divisée en sept cases dont chacune renferme la représentation d'un des péchés capitaux : la colère, l'orgueil, la paresse, la luxure, la gourmandise, l'avarice, l'envie. On peut encore lire, malgré l'état pitoyable du tableau, les mots : *Ira*, *Superbia*, *Gula*, *Invidia*, *Avaritia*. Dans les quatre angles s'ouvrent quatre petits cercles où sont figurées les fins dernières du pécheur : la Mort, le Jugement, l'Enfer et le Paradis. La représentation de l'Enfer n'est presque plus visible.

Dollmayr attribue cette table au monogrammiste et cette opinion ne mérite même pas un instant d'examen. Il faut n'avoir jamais étudié cette œuvre pour penser y reconnaître la main d'un seul artiste. Il est par trop évident que cette peinture n'est pas plus l'œuvre du monogrammiste que celle de Bosch, de Bruegel ou de Weyden. On peut affirmer sans hésitation que c'est simplement un panneau décoré par quelque copiste flamand, peut-être même la partie supérieure d'un meuble, le dessus d'une table ou d'un oratoire. La figure du Christ, d'un dessin piteux, lourde et inexpressive, est peut-être la seule partie originale. Le cercle supérieur à droite est décalqué d'après la gravure de Bosch de Bruxelles et de Paris, que reproduisent déjà le Jugement dernier de Douai, de Vienne et un petit panneau d'Anvers (1) ; le cercle inférieur, représentant le Paradis, est une mauvaise copie d'un des panneaux des Sept Sacrements de Roger van der Weyden. Quant aux compartiments qui renferment les péchés capitaux, ils sont très probablement dus à un copiste de Bruegel l'ancien. Certaines de ces compositions circulaires sont de premier ordre, *Superbia*, *Gula*, *Avaritia*, *Invidia*, où se rencontrent les scènes d'intérieur, les coins de rue, les paysages rustiques qu'aimait Bruegel. Dans *Invidia*, par exemple, l'échoppe dont les pauvres habitants, montrant les os rongés de

(1) L'administration des hospices d'Anvers possède un panneau de la main d'un copiste du XVIe siècle et dont la composition se rapproche de la gravure de Bruxelles et de Paris.

leur dîner, fixent avec des yeux terribles le seigneur campé devant leur porte, le faucon au poing et assailli par leurs chiens faméliques; dans *Ira*, ce paysan furieux, brandissant son couteau et son pot et que cherche à calmer sa femme, le mobilier renversé et le fond de paysage copié sur nature avec l'auberge dont l'enseigne porte le lion des Flandres; dans *Superbia*, la chambre flamande à haute cheminée où une fille mire dans une glace sa nouvelle coiffure; dans *Gula*, la servante rougeaude, le gourmand obèse attablé devant les victuailles, et l'ivrogne qui boit à même dans le broc, personnages, détails de costume et de mobilier, paysages et intérieurs semblent empruntés aux fameuses gravures de la *Kermesse d'Hoboken*, de la *Sorcière de Maldeghem*, de la *Cuisine des gras et des maigres*, et surtout de la série des *Péchés capitaux*.

Il nous paraît donc probable que Guevara, lorsqu'il parlait de l'imitateur de J. Bosch et citait comme exemple de son œuvre les *Sept péchés capitaux* de l'Escurial, pensait à Peter Bruegel l'ancien; quant à l'opinion de Dollmayr, qui voyait dans ce tableau la main du monogrammiste , elle apparaîtra bien maintenant comme d'une fantaisie un peu regrettable. Et en effet quel crédit lui accorder désormais dans l'examen des autres triptyques de l'Escurial.

La *Voiture de foin*, qu'il enlève à Bosch sans jugement, était la pièce capitale de la collection Guevara, et la liste dressée lors de sa succession porte: le *Chariot de foin, de Geronimo Bosco, et de sa propre main*. Pour combattre une telle preuve d'authenticité il faut autre chose qu'une affirmation. Justi, qui était un connaisseur très expérimenté, approuve d'ailleurs l'attribution à Bosch sans restrictions (1).

Nous acceptons encore pour authentique le triptyque les *Délices terrestres* (N° 129), appelé quelquefois aussi *Lujuria*,

(1) Au temps de Céan Bermudez il y avait une copie de la *Voiture de foin* dans la Casa del Campo. Sous Philippe IV, en 1636, il y en avait une autre, dans un petit couloir, encadrée d'une bordure noir et or. De cette copie il reste le volet gauche conservé maintenant au Prado, N° 1179 (reproduit dans l'*Œsterr. Jahrb.*, 1898, p. 296). La conception de ce volet peut être, malgré des différences de détail, rapprochée de celle du *Jugement Dernier* de Vienne, au volet gauche.

El Trafago, *El quadro del madrono*, par Siguença (1), et dont les volets représentent, à gauche, la *Création d'Adam et Eve* (2), et, à droite, les *Enfers*, où on retrouve le monogramme et le couteau du *Jugement dernier* de Vienne. De ce volet droit, le Musée du Prado *(N° 1181)* possède une copie abrégée et modifiée sous le nom de *Visio Tondali*. Il n'est pas douteux que le N° 1181 du Prado soit une copie, et il est possible que ce soit pour rendre plus vraisemblable la paternité qu'il voulait faire croire de Jérôme Bosch, que le copiste introduisit dans l'angle inférieur de droite la figure de Tondale avec l'ange qui lui révèle les horreurs de l'Enfer. Ces deux figures sont évidemment l'œuvre originale du copiste, la médiocrité et l'inexactitude du dessin le dénoncent. Il a pris soin également d'inscrire sur le panneau : *Visio Tondaly*, et l'on sait que le voyage de Tondale, sur lequel d'ailleurs nous reviendrons plus tard, fut imprimé pour la première fois à Bois-le-Duc, sous le titre de *Tondalus vysioen*, 1484, in-4°, chez Gérart Leempt de Nimègue, sans doute, car c'était le seul éditeur établi dans cette ville, à partir de 1481 (3).

La *Cure de la folie*, (4) que Dollmayr attribue également à son monogrammiste, appelée souvent la *Pintura de los locos*, nous paraît encore un des meilleurs tableaux de Jérôme Bosch. Il se trouvait dans la collection Guevara, achetée en 1570, sous la mention : *VI. Lienzo quadrado donde se cura de la locura por guarnescer porque todos los demas estan guarnescidos*. Nous acceptons plus difficilement comme authentique la très libre imitation qui s'en trouve à Amsterdam sous le titre de l'*Opération de la pierre*. Malgré le monogramme B et le charme

(1) Sous le N° 289, M. Ch. L. Cardon, de Bruxelles, exposait à Bruges en 1902, une bonne copie ancienne de la partie centrale du triptyque. Une collection particulière du Nord de la France renferme également une copie de la partie centrale du triptyque.

(2) Le Musée du Prado renferme (N° 1180) une bonne copie de ce volet, provenant d'une copie complète du triptyque qui était en 1636 dans la salle à manger de Philippe IV, au Palais de Madrid (cf. Appendice II).

(3) De la Serna Santander. — *Dictionnaire bibliographique choisi du XV* Siècle*, 1re partie. Bruxelles, 1805. — F. Campbell, *Annales de la typographie néerlandaise au XV° Siècle*. La Haye, 1874.

(4) H. Hymans. — *Le Musée du Prado* (*Gazette des B. A.*, 1893, t. X, p. 231).

du paysage, nous ne pouvons y voir qu'une copie. De ce petit chef-d'œuvre de Madrid, rapprochons le *Charlatan* (1), de Saint-Germain-en-Laye, authentiqué par M. Hymans et Louis Gonse. Il faut aussi reconnaître des œuvres de J. Bosch dans la *Tentation de Saint Antoine* du Prado *(N° 3375)* et dans la *Descente aux Enfers* de la Galerie Impériale de Vienne ; on trouve, notamment dans ce dernier tableau, des groupes entièrement découpés dans les volets des *Délices terrestres* et dans la *Tentation* de Lisbonne. L'*Adoration des Bergers* du Musée de Cologne *(N° 187)* (2), par la simplicité de ses lignes et surtout par la finesse et la légèreté de la peinture, se rapproche également de la manière de van Aken. On ne peut plus douter de son authenticité si on compare dans le tableau de Cologne la figure de berger qui tient une sorte de houlette, au deuxième plan, avec la tête qui apparaît à l'arrière-plan, à droite, munie d'une corne d'appel, dans l'*Ecce homo* de l'Escurial.

Les études de M. Waagen sur les collections publiques et privées d'Angleterre ont permis de retrouver certains tableaux de Jérôme Bosch. Dans la collection Seymour, il signale (3) une *Adoration des Rois* et chez Mr. N. B. Paterson le *Christ raillé* (4), répétition du tableau de Valence et de l'Escurial dont une copie est conservée dans la collection Gildemeester. Le Musée de Hampton-Court possède, au N° 753, un tableau que Waagen appelle *Szene of a conspiracy a genuine and worthy picture* (5), et qui nous paraît bien une représentation des Enfers apparentée avec la *Descente aux Enfers* de Vienne. Derrière le tableau on voit le chiffre de Charles Ier et l'inscription : *This picture painted by Jeronimus Boss was given to the King by the Earle of Arundell, Earle Marshalle and Embassador to the Emperor*

(1) H. Hymans. *Le Musée du Prado*, loc. cit., p. 234. — L. Gonse. *Les chefs-d'œuvres des Musées de France*. Paris, May, 1900. — *Le Charlatan* de St-Germain a été reproduit par M. Salomon Reinach dans son *Apollo*, p. 216 et dans le *Répertoire des peintures* (Paris, Leroux), tome I, p. 663.

(2) Une bonne copie en est conservée à Bruxelles, N° 131.

(3) Waagen. — *Treasures of art in Great Britain*. Londres, 1854, 3 vol in-8, II, 243. Une autre copie est à Petworth, dans la collection Wyndham (Waagen, III, 39).

(4) Reproduit dans le *Burlington Magazine*, 1903, III, p. 92.

(5) Waagen, op. cit., II, 413.

abroad. La collection Maitland, à Stanstead House, contient également un *Saint Jean de profil* (1) et à Ince, la collection Blundell, une *Tentation de Saint Antoine*, dont le premier est tout à fait étranger à la manière de J. Bosch, et la seconde est une ancienne copie. Enfin, M. Claude Philipps esq. exposait à Bruges, en 1902, sous le N° 355, un *Christ chassant les Marchands du temple*, qui nous paraît supporter l'hypothèse d'une copie d'après une composition du maître.

L'Exposition des Primitifs flamands de Bruges nous permit d'étudier deux œuvres nouvelles de Jérôme Bosch. L'une (*N° 285*), était peinte sur un panneau de bois, prêté par la **Société des Amis du Musée**, de Gand, et exposée au Musée de peinture de Gand (salle II, N° 13) depuis 1902. Elle porte le titre de *De Kruisdraging* (le portement de croix). L'autre était un *Ecce homo*, très différent de celui de l'Escurial; il appartenait alors à M. L. Maeterlinck, et depuis fut acheté par M. le conseiller intime von Kaufmann, de Berlin (2).

On ne peut douter de l'authenticité du *Portement de Croix*, de Gand. En dehors même de la ressemblance des types caricaturaux avec diverses gravures de Bosch et avec certaines figures du panneau rond de l'Escurial, le coloris frais et étincelant, le dessin des mains d'un caractère si expressif, ne peuvent laisser de doute sur l'attribution directe au maître (3). Quant à l'*Ecce homo* (4), malgré la chouette chère à M. Wœrmann, qui avait fait prononcer le nom de Henri Met de Blès, M. G. Hulin avait le premier affirmé la paternité de van Aken. Le propriétaire, M. L. Maeterlinck, de Gand, sollicita alors l'avis de MM. Lafenestre, du Louvre; Bredius, du Ryks-Museum; Friedlander et Bode, du Kaiser-Friedrich Museum, et Schaeffer, directeur des Musées

(1) WAAGEN, op. cit., III, 5 et II, 251; malgré une fausse signature **Hieronymus b...**

(2) Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1900, I, p. 68.

(3) MAX F. FRIEDLANDER. — *Meisterwerke der nied. Malerei der XV u. XVI Jahrh. auf der Austellung zu Brugge*. Munich, 1904 (avec une phototypie du tableau).

(4) *L'Ecce homo*, transmis par héritage dans les anciennes familles gantoises Della Faille et Pycke fut exposé pour la première fois en 1889, par le baron de Combrugge-Pycke dans une Exposition d'art ancien à Gand, où il attira immédiatement l'attention de tous les amateurs.

impériaux de Vienne, qui, rejetant l'attribution à Met de Blès, conclurent à une œuvre originale de Jérôme Bosch. Il y a, en effet, de nombreux points de contact entre l'*Ecce homo* exposé à Bruges et le triptyque du *Martyre de Sainte Julie* à Vienne. Une sorte de chaperon blanc, de forme ronde et plate, orné d'un voile, se retrouve dans les deux compositions, de même que la rondelle de cuivre ciselé qui retient l'épée d'un guerrier dans le triptyque de Vienne, apparaît sur l'homme au chapeau blanc de l'*Ecce homo* (1). Des têtes crépues, des cheveux et des barbes semées de fils blancs et d'une matière plus empâtée que le reste de la figure, un des signes distinctifs de la technique de Bosch, apparaissent dans le *Portement de Croix* de Gand et dans l'*Ecce homo*. Enfin, le personnage d'Eusebius dans le triptyque de Vienne et celui d'un pharisien qui insulte le Christ, au bas de l'estrade et au deuxième plan, dans l'*Ecce homo*, semblent étudiés d'après le même modèle.

La collection du D[r] A. Figdor, à Vienne, renferme un tableau rond, acquis à Paris il y a quelques années, et qui semble encore une œuvre capitale de Jérôme van Aken (2). Il représente l'*Enfant prodigue*. Le pinceau délicat, mais un peu sec, du peintre de Bois-le-Duc, qui accorde si finement les lumières et déploie, derrière ses paysages, des couchers de soleil si profonds, dans l'*Adoration des Mages* et la *Cure de la folie* du Prado, a traité dans sa manière habituelle la campagne flamande et l'Auberge du Cygne (*In 't Swaenken*), où se place le *Retour de l'Enfant prodigue*. La figure elle-même du personnage, sa démarche un peu traînante, que montrent presque tous les personnages de Bosch représentés en mouvement, rappellent de très près le Saint Jacques de Compostelle aux revers des volets du *Jugement dernier* de Vienne. En étudiant le détail, l'on remarque le chapeau du personnage, traversé, comme d'une fibule, par un tranchet de cordonnier, et l'on se souvient de l'*Adoration des Mages* du Prado où un berger, qui a escaladé la masure, porte un couteau en travers de sa coiffure, ou de l'*Ecce homo* de l'Escurial, où celle d'un bourreau est agrafée d'une flèche. L'Enfant prodigue

(1) Louis Maeterlinck, dans la *Gazette des B. A.*, 1900, I, 68.
(2) G. Glück. — *Sur un tableau de J. Bosch dans la galerie Figdor à Vienne* (*Jahrb. der konigl. preusz. Kunts.* Berlin, 1904, tome XXIV).

porte un serre-tête que l'on retrouve dans la gravure de la *Baleine*, d'où s'échappe une touffe de cheveux comme le montrait déjà le bourreau placé à gauche dans l'*Ecce homo* de l'Escurial.

Il faut enfin dire un mot d'une controverse assez célèbre qui agita l'opinion française il y a une huitaine d'années, lors du don que fit le duc de la Trémoïlle au Musée du Louvre de la *Chute des Réprouvés* (1). Ce tableau, sur la foi de Michiels, porta longtemps (2) l'étiquette de Jérôme Bosch, sous laquelle il fut exposé en 1874 au Palais-Bourbon. Mais dès son entrée au Musée du Louvre, cette attribution fut violemment discutée par deux historiens d'art très compétents, M. Guiffrey et M. Camille Benoît (3). Il ne paraît pas possible en effet de maintenir l'attribution : ni la composition, ni le détail ne rappellent la manière du maître. La dispersion de la scène est en effet, comme l'a très bien remarqué M. Guiffrey, un des caractères saillants de la composition des œuvres de Bosch. Le *Jugement dernier* de Vienne, les *Tentations de Saint Antoine*, mais surtout les *Délices terrestres* et la *Descente aux Enfers* d'Hampton-Court, montrent une multiplication voulue d'épisodes pittoresques et amusants, couvrant toute la surface des panneaux, sans lien très apparent entre eux. Tous ces petits groupes éparpillés atténuent tellement l'importance des figures principales que l'on est souvent retardé dans la compréhension du sujet représenté. Au contraire, dans la *Chute des Réprouvés*, la composition est d'une magnifique unité et s'explique dès le premier coup d'œil. D'autre part, il n'est pas un des tableaux les plus effroyables de Bosch qui ne renferme quelque détail comique, quelque diable grotesque. Dans le panneaudu Louvre, loin d'amuser, tous les monstres infernaux inspirent l'horreur et l'épouvante, comme le remarquait déjà M. de Laborde. Et enfin la peinture de la *Chute des Réprou-*

(1) Ce tableau fut conservé longtemps dans la galerie de la comtesse Duchâtel. Le duc de la Trémoïlle, héritier de la collection Duchâtel, en fit don au Louvre en mars 1898.

(2) DE LABORDE. — *La collection Duchâtel* (*Gazette des B.-A.*, 1862, XII, p. 256).

(3) GUIFFREY dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, 10 août 1898. — C. BENOIT dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité* du 15 avril 1899.



vés, savante et forte, la pâte savoureuse et grasse rappellent bien imparfaitement les frottis légers de J. Bosch, sa couleur claire et transparente. En un mot, le tableau du Louvre révèle un peintre assez éloigné de la manière de van Aken, et sûrement postérieur en date (1).

Nous avons ainsi constitué, avec le plus de sincérité et d'impartialité possibles, la galerie des œuvres de Jérôme Bosch, éparses dans toute l'Europe. Nous avons dû souvent combattre les opinions de critiques très compétents, ou trop confiants ou trop sévères ; nous avons voulu surtout enlever, dans l'esprit des amateurs dociles, la crédulité qu'on attacha trop souvent aux mentions des catalogues et aux étiquettes des musées.

Nous pensons avoir déterminé la valeur exacte de présomp-

(1) Il paraît tout d'abord certain que la *Chute des Réprouvés* est le volet droit d'un polyptique démembré. Nous croyons que ce fut un volet droit, parce que tous les peintres flamands ont placé les représentations infernales au volet droit de leurs rétables, conformément au texte du *Dies irae* : Et ab haedis me sequestra, statuens in parte dextra.

M. Camille Benoît et M. Guiffrey pensèrent alors à rapprocher le panneau du Louvre du N° 747 du Musée de Lille que le catalogue appelle *La fontaine symbolique*, mais qui paraît plutôt représenter *L'ascension des âmes élues vers le Paradis*. Une comparaison de détails anatomiques, des déformations caractéristiques des mains et des pieds, se retrouvant dans les deux tableaux, la coupe ovale des visages féminins, l'écartement des seins et l'ondulation des chevelures amenèrent les deux critiques à conclure à une identité d'attribution. Les dimensions des deux panneaux étaient d'ailleurs suffisamment concordantes. On avait dans le panneau du Louvre 117 × 70, dans celui de Lille 115 × 695 et l'écart de 1/2 centimètre peut très bien s'expliquer par le rabot de l'encadreur.

M. Guiffrey vit dans ces deux volets la main du peintre du *Jugement dernier* conservé à la cathédrale de Dantzig, identifié successivement avec Roger van der Weyden et Memlinc et qui n'est sans doute ni l'un ni l'autre. M. Camille Benoît rappela que Diéric Bouts exécuta, à la fin de sa vie, un *Jugement dernier* qui ornait la salle des échevins à l'hôtel-de-ville de Louvain, et que Jan van Haecht, docteur de l'Académie, avait collaboré à l'œuvre en enseignant au peintre nombre de détails, puisés dans la mystique pour introduire dans le tableau plus d'exactitude théologique. Il fit remarquer la provenance du tableau de Lille, acheté en 1884 à Tongerloo, près de Louvain.

Sans vouloir examiner la question qui s'écarte des bornes de cette étude, nous dirons que, à notre point de vue, l'attribution à Bouts paraît fort douteuse. *La Chute des Réprouvés* révèle une science de l'anatomie, une maîtrise dans le dessin et le coloris qui placent l'époque de sa production bien après 1475.

tions qu'on doit accorder aux monogrammes et aux signatures, et qui est assez fragile, malgré l'opinion vulgaire. Les identifications fondées sur l'interprétation d'initiales conduisent facilement aux incohérences. La critique des œuvres de van Aken, telle que nous l'avons comprise, s'est donc formée par deux espèces d'investigations : La recherche historique des documents d'archives qui a authentiqué l'*Adoration des Mages*, la *Cure de la folie*, le *Portement de Croix* et la *Voiture de foin* des collections espagnoles, et d'autre part, la comparaison méthodique et raisonnée des œuvres. Nous avons d'abord établi des œuvres-types, des bases indiscutées qui ont, pour ainsi dire, servi d'étalon, et qui ont permis de restituer à Bosch les tableaux de Gand, de Douai, des galeries Figdor et Kaufmann, etc. Là encore nous avons évité l'arbitraire, en proscrivant toujours les arguments fondés sur l' « air de famille », sur cette certitude émanée d'impressions générales, impossibles à localiser en des indices et qui réserve tant de mécomptes. Nous n'avons discuté que des affinités de composition, de style, de types, de coloris, de matière, gardant, pour notre conviction personnelle, toute preuve tirée de l'émotion sensorielle que procure immédiatemeut, à ceux qui ont étudié un artiste, la seule rencontre d'une de ses œuvres. Mais, quelque puissante utilité qu'il y ait à savoir si tel tableau est dû ou non à Jérôme Bosch, il est infiniment plus intéressant de savoir si ce tableau est une création secondaire ou un chef-d'œuvre. La question esthétique doit finalement avoir le pas, dans les choses d'art, — et nous devrons l'aborder bientôt.

L'Œuvre dessinée et gravée (1)

On connaît un petit nombre de dessins de Bosch (2) : A Heeswyck, la collection de M. van den Bogaerde possède le

(1) Pour les Gravures d'après J. Bosch, voir l'appendice I et I bis.

(2) Deux dessins de Jérôme Bosch représentant des scènes diaboliques appartiennent, paraît-il, à la collection de dessins de l'Institut royal de Gijon (Espagne). Nous n'avons pu obtenir aucun renseignement sur leur existence. Cf. *L'Art*, Paris, 1880, tome XX, p. 291.



portrait à la plume de l'architecte du Hameel avec l'inscription : *Aetatis 55 anno 1504. Meester Allart du hameel, loedzemeester van der Bossche. Jeronimus Bosch fecit.* A Vienne, la bibliothèque Albertine contient trois dessins: une satire assez bizarre représentant une nonne et un homme qui rampe dans une ruche, signé Jheronimus bosch, une scène de carnaval (1) et une feuille couverte de 30 croquis de mendiants (2). A l'Académie de Vienne est conservé également un dessin de Diableries (3). Dresde détient le dessin grotesque de Marie et de Jean à la Croix, le British Museum un gros homme qu'on rase (4), d'authenticité très douteuse ; Berlin (collection Suermondt N° 2684), une danse de paysans, signé (5), et le Musée du Louvre une feuille de croquis pour une tentation de Saint Antoine (6).

La question des gravures de Bosch est bien plus importante. On a pendant longtemps connu Bosch bien plus comme graveur que comme peintre. Il nous paraît actuellement certain que Bosch n'a jamais manié le burin ni le couteau. Néanmoins, un très grand nombre de gravures ont été faites, d'après ses compositions, soit pendant sa vie, soit postérieurement à sa mort. Ces dernières furent éditées par H. Cock dans sa boutique *Aux Quatre Vents*, et une certaine partie des planches fut placée sous le nom de Peter Bruegel dans un deuxième tirage, tandis que la paternité de Bosch était déclarée dans les premières épreuves. De là est née une grande confusion. Si l'on veut y ajouter la difficulté des recherches, bon nombre de pièces étant enfouies dans des collections particulières souvent inaccessibles, et l'absence complète de catalogues exacts dans les cabinets d'estampes, on comprendra combien est ardue l'identification des gravures d'après Jérôme Bosch.

Un fait reste cependant acquis : Bosch n'a gravé lui-même aucune des planches qui portent son nom, malgré les affirmations

(1) Reproduit dans *Albertina*, VII, 894.
(2) » » » II, 345.
(3) » » » VII, 824.
(4) Waagen. — *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain.* Londres, 1857 (IV, p. 40).
(5) Reproduit dans *Onze Kunst* de mars 1902.
(6) Reproduit dans la *Revue de l'art ancien et moderne,* 10 août 1898.

des anciens amateurs : Passavant (1), Bartsch (2), Heinecken (3), Nagler (4), Zani (5), Duchesne (6), Hubert et Rost (7) et Le Blanc (8). Il n'est plus discuté depuis Renouvier, Pinchart et Didot (9), que les gravures sont, ou bien celles de du Hameel, ou celles éditées après la mort de J. Bosch, par H. Cock (10).

Le premier groupe comprend les gravures faites sur cuivre par Alart du Hameel, d'après les compositions de Jérôme Bosch. Du Hameel, dont van Aken fit le portrait conservé à Heeswyck, fut, à Bois-le-Duc, l'illustre ami du peintre. Nous les avons vu collaborer, dans la construction de la cathédrale Saint-Jean, l'un comme « maistre de la loge », l'autre comme décorateur. L'architecte était né à Bois-le-Duc (11), et en 1478 avait été reçu à l'*Illustre Lieve Vrouwe Broederschap*. Il avait épousé Margarethe van Auweninge, morte en 1484, et dont la pierre tumulaire est, encore aujourd'hui, enchâssée dans une muraille de l'église Saint Jean, avec son médaillon et son épitaphe. Il mourut avant 1510, comme en fait foi un compte de la confrérie de Bois-le-Duc de 1509-1510 : *Van de testamente ende vuyterste wille wylen meesters Alarts du Hamel, doen hy leefde lodzemeester in den Bosch : VI Gulden.*

(1) Passavant. — *Le Peintre-Graveur.* Leipsig, Weigel, 1860.

(2) Bartsch. — *Le Peintre-Graveur.* Vienne, Degen, 1808.

(3) Heinecken. — *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes*, 1789, s. l.

(4) Nagler. — *Neues allgemeines Kunstler-lexicon.* Munich, 1835.

(5) Zani. — *Enciclopedia metodica critica, ragionata, delle belle arti.* Parme, 1820.

(6) Duchesne aîné. — *Voyage d'un iconophile.* Paris, 1834.

(7) Huber et Rost. — *Manuel des curieux et des amateurs de l'art.* Zurich, 1801.

(8) Le Blanc. — *Manuel de l'amateur d'estampes.* Paris, 1854.

(9) Ambroise Firmin-Didot. — *Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois.* Paris, 1863.

(10) Il faut d'ailleurs remarquer que, dans les inventaires des collections espagnoles, apparaissent un certain nombre de tableaux, esquisses peintes ou dessins qui semblent les compositions originales reproduites par les gravures postérieures. Tels sont : *Le Saint Martin* ; *L'Éléphant assiégé* ; *La Fête de Carnaval* ; *Les Aveugles* ; *Le Saint Christophe.*

Voyez Appendice II, § C Nos 4, 5 et 6.
N° 12.
§ D N° 3. — N° 6.
§ E Nos 2 et 3.

(11) *Oud. Holland*, 1894, p. 7.

Comme tous les architectes-sculpteurs de son époque, du Hameel était en même temps dessinateur, graveur, ciseleur et orfèvre. C'est sans doute en gage d'amitié qu'il exécuta les huit célèbres et rarissimes gravures qu'on a longtemps attribuées au burin original de Jérôme Bosch (1).

1) Le *Serpent d'airain* (2). Signé bosche.

2) Le *Jugement dernier*. —

3) *Saint Christophe*. —

4) *Constantin-le-Grand à la tête de son armée regarde l'apparition de la Croix.*

5) *Héraclius entre à Jérusalem avec le bois de la Croix.*

6) L'*Éléphant assiégé*.

7) *Un Couple musicien auprès d'une fontaine.*

8) Le *Jeune homme aux guirlandes*.

Le deuxième groupe comprend toutes les gravures éditées par la boutique *Aux Quatre Vents* bien après la mort de Jérôme Bosch (1).

1) Le *Baptême du Christ*. Signé Bosch.

2) Le *Christ mené au calvaire* (dite *Vincitur insano*). *Hieronymus Bos inuenit. L. Lombard restituit. Hieronymus Cock excud.*

3) Le *Jugement dernier*, en forme de triptyque (dit *Justorum animae*). *Hieronymus Bos inventor. Hieronymus Cock excud.*

4) *Tentation de Saint Antoine* (dite *Multae tribulationes*) (4). *Hier. Bos inu. H. Cock exudit 1561.*

5) *Saint Martin avec son cheval sur un navire.* (De Goede Sinte Martin) (5). *Jheronimus Bos inuetor, H. Cock excud.*

(1) On a également, gravées par du Hameel, trois maquettes d'orfèvreries et de décorations peut-être destinées à la cathédrale, dont on trouvera la description à l'appendice III.

(2) C'est la présence du mot bosche qui fit longtemps croire à la paternité de van Aken. Il est trop visible que l'abréviation est pour *Shertogen bosche*, comme le montre la signature des 3 maquettes gravées d'après ses propres dessins par du Hameel et qui portent aussi bosche (cf. Appendice I bis).

(3) On trouvera à l'Appendice I b., la liste d'un certain nombre de gravures publiées à la même époque et qu'on peut rapprocher des gravures d'après Jérôme Bosch, malgré que leur authenticité soit contestable.

(4) Cf. Inventaires espagnols à l'appendice II, N°s 13, 23, 24, 25, 36, 5, 6.

(5) » » » N°s 14, 15, 16.

6) *De Blauwe Schuyte* (la barque de corruption). *Hier. Bos inventor, H. Cock excud. 1559.* Monog. de P. a Merica.

7) Les *Deux Aveugles* (caecus ducem)(1). *H. Bos inventor, Cock excud.* (Monog. de P. a Merica).

8) La *Baleine éventrée* (Grandibus exigui). *Jheronimus Bos inuentor, Cock excud. 1557.* Monog. de a Merica.

9) Le *Mardi du carnaval* (Masquers entrez) (2). *Hiero Bos inuentor, H. Cock exc. 1567.* Monog: de a Merica.

10) Le *Charlatan. Jheronimus Bosch inuentor. B. S. fecit.*

11) *Culs-de-jattes, fous, musiciens, bateleurs.* (Al dat op den). *Jer. Bosche invenit.* [Aux 4 Vents].

12) *Même sujet* (Dese Jeronimus bosch drollen). *Jeron. Bosche inuenit.* [Aux 4 Vents].

13) *Un cul-de-jatte. Jer. Bosche inu.*

14) Le *grand Eléphant armé* (3). *Hier. Bos inue, H. Cock exc.*

15) *Carnaval.* En haut, le buste de St-Jacques. *Hier. Bos inu., Corn. van Tienen excud.*

16) *Une Ecaille voguant sur l'eau. Hieronimus Bos inu., H. Cock exc. 1562.*

17) *Caricature de la sobriété des moines. Heronimus Bos inue., H. Cock excud. 1562.* (Monog. de P. a Merica).

18) *Les souffrances de Job*, id.

19) *Saint Sébastien*, id.

20) *Saint Christophe,* id.

21) *Satire de la Chevalerie*, id.

Quant aux trois gravures sur bois, Saint Jean à Pathmos, Saint Antoine au désert et la Tentation de Saint Antoine de 1522, il est impossible de lui en rapporter même la composition.

(1) Cf. Inventaires espagnols à l'appendice II, N° 30.
(2) » » » N° 27.
(3) » » » N° 22.

CHAPITRE III

L'Œuvre de Jérôme Bosch. Ses tendances et sa manière.

Un peu à la fois, l'énigmatique figure de Jérôme Bosch quitte les ténèbres pour la pénombre, et, progressivement, le mystère qui l'enveloppe se dissipe à mesure que notre recherche se complique et fouille avec plus d'audace ses secrets. Nous savons un peu de la vie du maître, ce qui permet de le situer dans une époque, et l'indispensable critique de son œuvre a permis de lui restituer un patrimoine. Mais nous ne pouvons encore maintenant l'amener à la lumière, comme Hercule saisit dans son repaire le sanglier d'Erymanthe et le contraignit à regarder le soleil.

L'œuvre d'art, à l'époque du Moyen-Age, n'est jamais un phénomène isolé, mais toujours le produit d'une activité collective, et Jérôme Bosch ne peut être finalement abstrait de cet ensemble. Mais qu'est-ce que Jérôme Bosch et dans quel milieu faudra-t-il retrouver sa place ? N'est-ce point le dernier problème que l'étude intrinsèque et absolue de ce peintre, première étape de notre méthode, suggère avant d'évoquer l'explication même par son époque ? C'est en déterminant ses tendances et sa manière que l'on pressentira l'époque elle-même et le groupe auxquels il se rattache. Il faut, en un mot, préciser l'individualité que le premier examen de son œuvre découvre, quitte à voir peut-être, dans la suite, que cette individualité n'est qu'appa-

rente, afin que l'artiste ne s'absorbe pas irrémédiablement dans l'ensemble, lorsqu'il faudra le soumettre à cette épreuve.

Il ne faut donc pas redouter la contradiction toute superficielle qui apparaîtrait pour certains dans l'étude individuelle d'un artiste qu'on a proclamé issu d'une fermentation d'idées et d'une production collectives. L'étude individuelle a ici pour but de montrer les directions de son talent et les formes diverses de sa manière ; elle n'entend jamais préjuger des notions que les étapes successives de la méthode, dont elle n'est qu'une halte, tenteront de coordonner; elle leur abandonne au contraire sa part de conquête, sachant que la vérité est au bout de désintéressements particuliers.

Nous devons établir ce qu'est Bosch, c'est-à-dire fixer les tendances et les variétés de son talent, mais nous n'espérons point conclure. Nous permettrons seulement ainsi de poser la question qui, pour nous, est la capitale : Quelle place tient-il dans la peinture néerlandaise de la fin du xv[e] siècle? Est-il un isolé et un inconnu, ou fut-il exigé par l'état des mœurs et du goût dans la société, à la fin du Moyen-Age ?

Lorsqu'au xvi[e] siècle, les anciens auteurs, pétris des préjugés de la Renaissance et qui connaissaient, à cent ans de distance, l'esprit et l'art du Moyen-Age bien plus mal que nous les connaissons aujourd'hui, après cinq siècles, virent les œuvres de Bosch, ils formulèrent le jugement que rendrait aujourd'hui toute personne ignorante placée devant les *Délices terrestres* ou le *Jugement dernier :* « C'est l'œuvre d'un effrayant déséquilibré. » Vasari l'appelle « l'auteur de vrais cauchemars qui épouvantent le spectateur». Van Mander, rencontrant l'*Adoration des Mages*, consent que « ce tableau est un peu plus sage qu'à l'ordinaire », et cette opinion devint si générale qu'on attribuait à Bosch toutes les diableries connues, malgré les lamentations et les invectives que décernait aux dupes Don Felipe de Guevara.

Les Espagnols, de leur côté, ne virent dans les peintures de van Aken que symboles, représentations, dans un dessein parénétique des vertus et des vices, des fins dernières, des mystères de l'au delà, prêches et avertissements cachés derrière les fantaisies ou les terrifiantes images de son œuvre. Le prieur Siguença

néanmoins trouva cette tendance moralisatrice et symbolique si mélangée au burlesque dont il ne comprenait pas la source et la portée, qu'il rapprocha Jérôme Bosch de Merlin Coccaie : « Au » lieu de suivre la voie tracée par Alberto Durere, Michel Ange, » Urbino et d'autres, il s'engagea dans une voie nouvelle que les » autres avaient négligée et se consacra à ce genre de peinture » burlesque où sont mélangées tant de choses étranges et person- » nelles (1). »

Puis, Renouvier fit de lui le maître de l'école des Drôles et le sobriquet resta longtemps attaché au nom de Jérôme Bosch, jusqu'aux indignations des auteurs contemporains qui en proscrivirent l'usage. M. L. Maeterlinck, logique d'ailleurs avec la conception qu'il se fit du genre satirique avant Bruegel, découvrit surtout dans Bosch un satiriste très âpre de la société aristocratique et un moraliste populaire. Enfin M. van Bastelaer, rompant en visière avec toutes ces opinions, nées d'examens trop hâtifs de l'œuvre, et surtout trop particuliers, restitue à Bosch « la face la plus vraie et la plus caractéristique de son génie : l'amour des réalités, la recherche des formes pittoresques, exagérée quelquefois jusqu'à une préférence décidée pour les raretés et les monstruosités naturelles », et pense qu'il n'est qu'une des étapes de l'évolution naturaliste de l'art flamand.

La vraie cause de toutes ces opinions divergentes, c'est l'absence d'étude synthétique.

Certes, on trouverait dans l'œuvre de Bosch des documents pour illustrer chacune de ces thèses et leur donner l'apparence de la vérité ; les auteurs qui les ont soutenues les ont extraites logiquement d'un examen borné aux quelques tableaux qu'ils connaissaient. Vasari pourrait invoquer le *Jugement dernier* ou la *Descente aux Enfers* ; Francisco de los Santos et Siguença

(1) Théophile Folengo était un clerc de Mantoue, né vers 1491 et mort en 1544. Sous le pseudonyme de Merlin Coccaie, prototype de Rabelais, il écrivit en patois mantouan mêlé de latin son *Histoire maccaronique où est traicté les ruses de Cingar, les tours de Boccal, les adventures de Léonard, les farces de Fracasse, les enchantements de Gelfore et de Pandrague et les rencontres heureuses de Balde*. Il fut traduit en français à la fin du XVIe s. par un anonyme et on en donna deux éditions, l'une en 1606, l'autre en 1735. M. Paul Lacroix (P. L. Jacob, bibliophile), en publia à Paris une réimpression en 1876 sur le texte de 1606.

revendiqueraient les *Délices terrestres* et la *Voiture de foin;* Renouvier opposerait les *Tentations de Saint Antoine*, que M. Maeterlinck combattrait par les gravures des Cabinets de Paris et de Bruxelles ; M. van Bastelaer écraserait tout le monde en produisant l'*Adoration des Mages*, les *Portements de Croix* de Gand et de l'Escurial.

Bosch est donc incompréhensible ?

Il est sûrement incompréhensible si on veut procéder *apriori* et déclarer qu'il est un fantaisiste, un symbolique ou un réaliste, car on rencontre chez lui tous ces caractères, et l'importance du coefficient qu'on fixerait à chacun serait purement arbitraire. Une méthode d'examen plus modeste ne permettrait-elle pas d'éviter ces affirmations tendancieuses et évidemment inexactes? Nous voudrions le montrer par l'épreuve même de la méthode.

Comment faut-il entendre le mot « naturaliste » dont M. van Bastelaer qualifie Jérôme Bosch? On a donné de ce terme des significations si diverses suivant les époques qu'il est presque impossible de l'employer aujourd'hui sans ajouter des périphrases explicatives. En général, on l'applique à l'art flamand et pour les personnes qui n'ont pas approfondi son étude et se sont contenté des généralisations d'H. Taine, le naturalisme est le caractère presque unique des artistes néerlandais, depuis Claux Sluter et van Eyck jusqu'au XVIII[e] siècle ; mais il ne nous appartient pas de discuter cette conclusion née d'un point de vue superficiel et partial.

M. van Bastelaer a-t-il voulu signifier que Bosch, loin d'être un déséquilibré, un exceptionnel, un monstre, appartient au groupe des peintres flamands et continue une tradition de réalisme qui, à la vérité, est un des caractères de leur conception artistique? Cela paraît certain et cet auteur semble avoir ainsi aperçu très nettement le problème et deviné la solution. C'est en effet la conclusion à laquelle nous voudrions, par cette étude, forcer tous les esprits : Bosch est le produit définitif et sincère de la fin du Moyen-Age.

Mais comme M. van Bastelaer, qui d'ailleurs étudie Bruegel et n'est amené à parler de van Aken que pour étendre l'application de sa thèse, néglige de s'expliquer nettement, il nous faut, avec les réserves nécessaires, définir le terme de naturalisme.

L'examen des œuvres de Bosch montre d'abord, et nous espérons l'établir surabondamment bientôt, un sens très aigu de l'observation extérieure. La précision de son trait, le choix pittoresque des allures, des gestes, des physionomies montrent qu'il a toujours travaillé d'après nature, d'après des croquis enlevés lestement — (et ses dessins, malgré le petit nombre qui nous en reste, en sont une preuve) — dans la rue, ou à la campagne, sur une foire, sur une place publique, peut-être à la fenêtre de sa maison. Si on l'étudie de plus près, on voit que ce souci de la vérité inspire jusqu'aux conceptions même des sujets qu'il renouvelle, jusqu'aux paysages magnifiques de ses tableaux, qui sont, non point démarqués d'après van Eyck ou Memlinc, mais pris aux champs, dans la plaine brabançonne. sillonnée de canaux tranquilles et semée d'auberges qui se tassent dans les bosquets. Et ce goût du réalisme l'opposera très nettement aux artistes de la fin du xve siècle qui, à la suite de Memlinc et de Gérard David, ont laissé perdre toute vigueur et toute liberté dans la répétition trop bien apprise des mêmes Vierges et des mêmes Crucifixions.

Mais est-ce là le seul caractère de l'art de Jérôme Bosch ? M. van Bastelaer penche à le croire et, en forçant peut-être les limites de son importance, rattache à ce naturalisme la prédilection de Bosch pour les représentations de sujets moraux et les imaginations fantastiques.

C'est, à notre sens, simplifier par trop la figure si compliquée et si étrange de van Aken. L'historien de Peter Bruegel, d'ailleurs, paraît bien sentir qu'il perd pied et que l'insaisissable fantaisiste se dérobe à son étreinte, mais il est emporté par les conséquences de son affirmation catégorique, il juge surtout Bosch au travers de Bruegel et ne voit pas la haute barrière qui sépare ces deux artistes. Pour nous, le caractère « naturaliste » est bien le caractère dominant dans la manière de Jérôme Bosch, mais il n'est point le seul. A côté de cette direction, son œuvre nous révèle deux autres tendances, également puisées au fond de l'esprit néerlandais : la direction symbolique et la direction fantastique.

Sans doute, nous verrons le réalisme dominer ces tendances au mystique et à l'étrange ; sans doute, lorsqu'il exprime les

vices et les vertus, lorsqu'il façonne des diables, — et il en fit d'inimaginables, — Bosch reste « naturel », en ce sens qu'il construit vraisemblablement des choses invraisemblables, comme le faisait remarquer déjà Don Felipe de Guevara, qui pour nous n'a jamais voulu dire autre chose ; mais avant tout, il est fils d'une époque qui vécut à la fois de réalisme, de mystique et de diabolique, et on ne peut séparer ces trois tendances. Il ne faut point chercher à les expliquer l'une par l'autre, encore qu'elles aient une source commune dans les racines les plus profondes de l'âme germanique ; il faut seulement remarquer qu'elles se compénètrent au point de fleurir toutes les trois, au moins en germe, dans toutes les œuvres du maître ; il faut surtout établir qu'elles coexistent dans le progrès des conceptions de van Aken, comme elles ont coexisté à la fin du Moyen-Age, après une évolution de quatre siècles. Et c'est ainsi, qu'en définitive, nous apparaît Jérôme Bosch, étrange à la vérité, et complexe, et mystérieux, mais non point surprenant, si on le veut placer dans son siècle qu'étouffent les convulsions d'un âge qui agonise et que tourmente la poussée d'un âge nouveau qui naît.

On a fait de Bosch un ancêtre de Bruegel; à notre sens, cette filiation est une grave erreur, à moins qu'on n'entende que Bruegel emprunta à Bosch une formule d'art, des types qu'il aima à reproduire et des fantaisies qu'il fit siennes. Bruegel est un artiste individuel, conscient, libre et moderne ; Bosch est le dernier des peintres flamands qu'ait permis l'âme du Moyen-Age, et il la résume.

Cette âme du Moyen-Age, nous ne pouvons encore la comprendre, car si nous tentions de rendre à son époque l'œuvre de Jérôme Bosch, l'œuvre s'abîmerait dans un tel chaos qu'il ne serait plus possible d'y rien distinguer. Il faut encore préciser la personnalité de l'artiste et la portée même de son œuvre, en faire un ensemble résistant et compact, mais, déjà dans cette étude, l'on pourra sentir la vie inquiète et l'esprit lassé du xv[e] siècle à son déclin, qui briseront les entraves que la prudence nous a sommé de leur infliger, et qui apparaîtront dans l'art même de Jérôme Bosch.

C'est donc dans trois tendances très curieuses que s'est manifestée l'activité de van Aken; elles se révèlent si clairement

dans son œuvre qu'on pourrait presque former trois groupes. Dans le premier, il est facile de suivre le développement du réalisme, rajeunissant les vieux thèmes par une sève de pittoresque et de vérité, puis créant vraiment la peinture de genre, pleine d'imprévu, de vie et de caractère. Le second groupe peut réunir les œuvres qu'inspirèrent le symbole et l'allégorie ; le troisième maintiendra la furie et la horde des démons et des monstres descendus des Tentations et des Jugements derniers.

* * *

Il serait utile de rappeler, malgré l'opinion contraire longtemps unanime, comment les peintres qui suivirent la grande école de van Eyck, de Petrus Cristus et de Diéric Bouts, abandonnèrent, pour une imitation académique de ces maîtres, l'étude du modèle et de la nature. En dehors des italianisants qui suivirent une toute autre voie, Floris, Gossart et Lambert Lombard, il nous paraît que l'évolution de la peinture flamande vers son caractère définitif, réaliste et coloriste, subit un temps d'arrêt ou du moins un ralentissement sensible avec Memlinc, David, van der Goes, van Orley, Schoorel, les maîtres de la *Deipara Virgo* d'Anvers, de la *Mater Dolorosa* et de la *Mort de Marie*. Le style de l'*Adoration de l'Agneau* a donné le diapason à tout l'art du xv[e] siècle, et les van Eyck, par l'immense perturbation qu'ils produisirent dans la technique autant que par l'aspect nouveau de leur talent, ont été les dominateurs de toute une époque. Cette subordination à la pensée des prédécesseurs exista durant tout l'âge médiéval et explique l'influence considérable que la moindre nouveauté put exercer. Le fond de l'art, jusqu'à la Renaissance, n'est qu'un canevas traditionnel sur lequel, écrit M. Edg. Baes, « chacun brode timidement avec un respect renforcé par la nécessité de savoir avant d'oser ». Cette éducation des peintres de cour du xv[e] siècle finit tout de même par décliner et perdre ses forces. Des novateurs s'étaient levés tour à tour pour rejeter ces excès d'imitation ; c'étaient Quentin Metsys, le farouche obstiné d'Anvers, et Jérôme Bosch, le « faizeur de Dyables » de Bois-le-Duc. Plus tard, Bruegel le vieux, qui est peut-être le plus grand des artistes flamands avant Rubens, surgira au milieu des romanistes de 1550.

Contre la répétition perpétuelle des formules. contre l'idéalisation des masques et la perte du caractère, Bosch édifia l'étude exacte et expressive du modèle, proscrivit les banalités ennuyeuses et vulgaires des types d'école et insuffla la vie à un art qui se mourait de technique et d'habileté.

Il suffirait, pour s'en convaincre, de suivre le progrès de ses conceptions depuis l'*Adoration des Mages* jusqu'à la *Cure de la folie*. Malgré que, sur ce point, notre affirmation n'ait point de base historique, nous n'hésitons point à croire de sa première manière : l'*Adoration des Mages*, du Prado ; l'*Adoration des Bergers*, de Cologne, et le triptyque de *Saint Jérôme*, à Vienne. Ces sujets faisaient partie de l'héritage académique et on peut croire qu'ils représentent l'œuvre de début de Jérôme Bosch. A côté de ces thèmes devenus classiques et sur lesquels s'était exercée la virtuosité des successeurs de van Eyck, nous voyons, sans quitter même le cercle des tableaux religieux, apparaître des conceptions plus particulières : l'*Ecce homo*, de l'Escurial, et celui de M. von Kaufmann, les *Portements de Croix*, de Madrid et de Gand ; le triptyque du *Martyre de Sainte Julie*. Mais c'est surtout avec la *Création du Monde*, aux volets du triptyque des *Délices terrestres*, que Bosch, quittant les sentiers foulés, aborde une série de sujets plus libres, jusqu'aux véritables tableaux de genre de sa dernière manière : la *Cure de la folie*, l'*Enfant prodigue*, de la galerie Figdor ; les gravures des *Culs-de-jatte*, de la *Cuisine hollandaise* ou du *Mardi-Gras*.

Et si, en dehors de ce choix même de ses sujets qui pourrait ne sembler qu'un point de vue accessoire, on recherche comment l'artiste les a compris, on aperçoit dans la composition, dans les types et les figures, dans le dessin, dans la couleur, ce souci de l'expression vraie et vivante qui caractérise son réalisme.

L'*Adoration des Mages* est placée dans une vaste plaine accidentée que traverse un cours d'eau bordé d'arbres. Au milieu se cache, dans un bosquet, une auberge campinoise au toit de chaume, dont l'enseigne pend à une longue perche ; un paysan et une femme s'en approchent, tandis qu'au milieu du vallon deux troupes de guerriers à cheval s'élancent à la rencontre. Quel chemin parcouru depuis les placides Cavaliers du rétable de Saint Bavon ! Un chef maure guide l'escadron de gauche, un

trompette sonne d'un buccin gigantesque, des chiens blancs jappent aux flancs des soldats; à droite, les ennemis se sont jetés dans l'eau pour trouver un gué, des chevaux se dérobent et s'enfoncent. Plus loin, sur la route, un jongleur nomade tire par la bride l'âne sellé de soie rouge à rayures sur lequel voyage un singe savant; une colonne se dresse sur un tertre entre les dunes de sable et au loin une ville mystérieuse se développe : On distingue un calvaire, un moulin hollandais et, en contraste, des coupoles hindoues, des édifices d'une fantaisie curieuse, des escaliers géants, des arcs, des remparts, des soubassements cylindriques portant des édifices semblables à des bouteilles ventrues, des pyramides tronquées, image étrange de la Jérusalem biblique. Sur le volet droit, une route sinueuse, encaissée, mène à un lac qui s'étend à perte de vue et baigne une île ; à un carrefour, une femme fuit éperdue devant un loup, un berger qui a vainement lutté est dévoré par un autre loup qui garde dans son flanc le poignard ; sur le volet gauche, un vieux joueur de musette fait danser des paysans dans un pré clôturé de haies.

Mais la scène de l'Adoration occupe tout le premier plan du panneau central. L'étable est vaste, dégradée et chancelante ; les murs de bousillage, le toit de chaume, dénoncent une cabane de la campagne hollandaise ; Saint Joseph, dans une petite cour, à gauche, sèche les langes du nouveau-né et les Mages se prosternent devant Marie. Gaspard, le roi nègre, admirablement campé dans son grand vêtement blanc, bordé d'oiseaux fantastiques, Balthazar avec sa mozette d'or massif, Melchior offrant une pièce d'orfèvrerie où est représenté le Sacrifice d'Abraham, sont accompagnés de leurs serviteurs qui emplissent la masure. Sur les volets, le donateur et sa femme sont présentés à l'Enfant par Saint Pierre et Sainte Agnès, leurs protecteurs. Et pour accentuer encore le caractère pittoresque et réaliste de l'œuvre, des curieux, bergers et joueurs de cornemuse, attirés par cette visite princière, escaladent le toit. Par les trous des murs de glaise, on voit des ahurissements comiques, de respectueux étonnements, les sourires attentifs ou narquois de quatre ou cinq gaillards croqués sur le vif dans un village hollandais, tous respirant de santé, de vie et de belle humeur.

Voilà ce que van Aken a fait de l'*Adoration des Mages* naïve,

pieuse et attendrie de van Eyck, de Memlinc, de Rogier van der Weyden, et il nous étonne par la puissante vérité de son paysage, de ses figures de rois et de bergers, et encore plus par le ton tendrement gris de la feuillée, par le rouge qui brûle les gazons, éclaire la ville de reflets dorés et laisse dans la profondeur de l'horizon se perdre le bleu délicat et subtil du ciel.

Nous avons tenté d'analyser un chef-d'œuvre, mais la *Nativité* de Cologne, permettrait les mêmes remarques. L'Enfant Jésus, avec ses bras trop longs et ses yeux trop grands, dans la crèche de paille, la Vierge même, les têtes du bœuf et de l'âne, démontrent bien l'influence de Gérard David et de Bouts; mais la figure anguleuse et souriante du berger qui grimace au second plan, et surtout la scène qui, à l'arrière-plan à gauche, se distingue encore malgré les cicatrices du tableau, le paysage lointain, à droite, répondent à ce désir qu'eut van Aken de situer la scène dans un décor pittoresque de son pays.

Le *Portement de Croix*, de l'Escurial, est encore l'œuvre d'un malicieux observateur. Le tableau n'est point composé comme la gravure qui représente la même scène, mais l'impression est également pittoresque. Dans la gravure, c'est la cohue énorme d'une populace étrangement accoutrée, armée, hurlante et débordant des portes de la ville; ici, au contraire, la scène se déroule sans fracas ni geste dramatique, jouée par un petit nombre de personnages. Le peintre n'a pas eu le dessein, comme l'eussent tenté les maîtres de Bruges, de montrer la gravité légendaire du drame, ni attirer la compassion sur le meurtre de Jésus. Comme le remarque si justement M. van Bastelaer, il n'a voulu peindre que le côté purement extérieur de la scène. La campagne est déserte et aucune foule n'est attirée par l'annonce du supplice. Au loin, s'étend la ville de Jérusalem, ceinte de tours. Les bourreaux ne sont point des scélérats bizarres ni grotesques, leurs traits sont durs, le crâne étroit et le front fuyant. On a la sensation de figures tirées de la vie quotidienne, de portraits pris dans la rue, de pochades brossées d'après ses concitoyens; le ciel est profondément bleu, mais avec des nuages floconneux à l'horizon; les tons des premiers plans sont dans une gamme rousse très chaude, qui s'affine vers l'horizon, où la matière n'est plus qu'un frottis léger.

Les mêmes personnages peuplent le *Martyre de Sainte Julie*, à Vienne. Le peintre a choisi le moment où la jeune femme agonise sur la croix. Timide et consterné, le peuple se presse autour du gibet. Les uns sont frappés de terreur, d'autres invectivent la Sainte. Au premier plan, Eusebius est étendu à terre, dans une remarquable étude de raccourci qui se retrouve d'ailleurs dans le *Portement de Croix* de Gand. Sur le volet droit, le port de Capo Corso, où débarquèrent Julie et Eusebius au milieu des païens, montre les mêmes architectures orientales que Bosch employait à la représentation de Jérusalem. Le paysage paraît copié dans une région farouche, un fleuve coule au milieu de collines boisées, un cloître gothique s'ébauche au fond, au milieu des arbres ; des ruines s'élèvent sur chaque rive. Bosch se souviendrait-il des environs d'Aix-la-Chapelle ? Ce paysage, d'un rude et grave réalisme, nous emmène bien au delà de l'époque où il fut peint : Il y a de la sincérité, de l'émotion, un charme agreste et sauvage qui est tout moderne.

Avec l'*Ecce homo*, de l'Escurial, et le *Portement de Croix*, de Gand, non seulement toute préoccupation pieuse a disparu, mais la vérité est si pénétrante qu'elle confine à la caricature ; non point, à la vérité, à cette déformation vulgaire des traits, inexpressive et facile, mais à l'exagération du caractère et du pittoresque, à la synthèse de la laideur d'une figure, indiquée sobrement par un trait, un geste, un œil louche ou un nez crochu. Dans l'*Ecce homo*, Jésus est assis sur un banc de pierre, vêtu du manteau blanc des insensés qu'Hérode jeta sur ses épaules. Un soldat, la bouche tordue d'un blasphème, va le lui arracher, et un autre enfonce la couronne d'épines sur sa tête. Jésus semble impassible, seule une ride barre le front entre les sourcils et marque l'atrocité du supplice ; son esprit est absent de la scène et il regarde vers la droite, où deux spectateurs, princes des prêtres ou membres du Sanhédrin, sont debouts. L'un dresse sur un long cou décharné une tête de fouine et sa main porte la verge à pomme de cristal, où sont ciselés les traits du pontife Aaron ; le second, une splendide tête frisée, vue de face, contemple avec un sourire son triomphe sur le thaumaturge que l'on disait fils de Dieu. Nous sommes loin des expressions un peu monotones de Gérard David et de van der Goes. Seules, les figures de Metsys

seraient comparables à ce merveilleux panneau. Peut-être choquera-t-il certains, par la vérité si typique de ses bourreaux peu accordée à la majesté tragique de la scène. Peut-être le grotesque leur paraîtrait-il voisin de l'exagération violente de ces profils, mais l'œil en garde longtemps la vision.

L'impression que laisse le *Portement de Croix* de Gand est peut-être plus vigoureuse encore. Le tableau ne contient que des têtes et pas un personnage n'est vu en buste. Les figures sont effrayantes. Ici, c'est un horrible capucin, encapuchonné de blanc, qui prêche un épileptique au regard vitreux, et, près de lui, un vieux pharisien se dessine sur le fond, avec le nez busqué, les lèvres proéminentes et les oreilles pointues. Là, un soldat à la trogne rubescente, le menton s'étageant en triple rang, et casqué d'un armet grotesque. Au premier plan, un groupe affreux discute avec des cris, et entoure un Chinois au bonnet multicolore ; un Nègre dont le menton et les joues sont reliées par des chaînettes d'or, blasphème; Véronique déploie le voile où le condamné laissa sa lamentable effigie, et, au milieu de cette cohue hideuse, la figure de Jésus, d'une beauté calme et résignée. Derrière lui, soutenant le bois du gibet, une extraordinaire figure de négresse, vue en raccourci, le cou renversé, la lèvre indiquée d'un reflet fauve, d'une audace de dessin inoubliable.

Ces œuvres illustrent parfaitement l'idée que nous indiquions dans l'examen du *Portement de Croix* de l'Escurial: Le réalisme de Bosch est tout extérieur; il semble se soucier assez peu de l'âme, des joies barbares de ces monstres humains. Ce qui l'attire surtout, c'est la déformation des corps, les attitudes étranges, les figures imprévues et pittoresques. « Pour lui, comme pour le médecin, le mendiant, l'estropié, le bourreau, le soldat ne sont que des cas intéressants. »

Bosch devait bientôt abandonner tout à fait l'inspiration évangélique où son talent se sentait encore à l'étroit. Des sujets chers aux maîtres de Gand, de Bruges et de Tournai, il avait fait des scènes vivantes, où grouillait une foule bariolée ; aux architectures, il substituait, comme les peintres de Haarlem, le paysage le plus vrai, le plus pittoresque, le plus profond; aux types d'école, aux Vierges, aux Christs, aux bourreaux que la tradition de van Eyck fournissait, il préférait tel gredin de

sa ville qu'il caricaturait, telle trogne enluminée ou tel menton rocailleux. Aussi le tableau de la *Création du Monde*, au volet gauche du triptyque des *Délices terrestres* de l'Escurial, a dépouillé toute apparence pieuse. C'est à peine si l'œil s'arrête au groupe des premiers hommes et du Créateur qui les unit, il court au paysage de rêve où se déroule la scène et où apparaissent les animaux, tirés du néant depuis sept jours.

Des arbres exotiques dressent des feuillages inconnus, un cactus, un palmier, des vignes sauvages ; au premier plan, des oiseaux aquatiques de toute espèce, la loutre, le chat sauvage ; plus loin, le lapin et la pie ; au milieu du paradis terrestre une fontaine s'élève, comme faite d'un pied de fraisier sauvage. Des cygnes et des canards y nagent, l'oiseau de paradis s'y mire et d'affreux batraciens, lézards, têtards et sangsues en émigrent. Tout près paissent des troupeaux de licornes, de bœufs et de chevaux ; çà et là se cache le lièvre, se dresse la haute taille de la girafe ; un bipède à longues oreilles, inconnu, bondit, l'éléphant portant le singe sur son dos, le sanglier, le porc-épic, le lion, la gazelle et une sorte de marsupiau horrifique, aux griffes démesurées. Au fond, un chaos de constructions étranges, édifices construits de deux meules inclinées, de valves de moules disjointes, et des tourbillons d'oiseaux tournoient au-dessus de ces colombiers fantastiques.

Dans ce volet de la *Création d'Adam et Eve* se mêlent les deux faces du naturalisme de Jérôme Bosch. C'est à l'une qu'il faut rapporter le paysage lui-même, les études d'animaux domestiques, les lapins qui s'ébattent dans la petite prairie du second plan qui mène à l'étang, le groupe des canards, dont il faudrait étudier de tout près la vérité et la diversité des attitudes, ce qui révèle, à n'en point douter, le croquis d'après nature, les hérons et le lièvre surtout, d'un dessin si charmant.

Tous les éléments exotiques ou fantaisistes se rattachent à la seconde face. Comme nous le verrons, Bosch a illustré dans tous ces tableaux les récits des voyageurs hollandais ou espagnols qui aboutirent à la découverte de l'Amérique en 1492 et dont l'influence fut extrême dans les villes de Bruges, d'Anvers et d'Amsterdam; d'autre part, il est encore imprégné de l'histoire naturelle médiévale, de la zoologie mystique et fabuleuse des

Bestiaires et des Romans d'Alexandre. La girafe, l'éléphant, le singe, le lion, l'oiseau de paradis, les plantes exotiques voisinent avec la licorne, l'onocentaure, le poisson volant, le monachus marinus et l'oiseau tricéphale.

Le triptyque de *Saint Jérôme*, *Saint Antoine et Saint Gilles* (1) révèle d'une façon aussi frappante les efforts de Bosch pour se libérer de toute inspiration traditionnelle. Dans un désert, entre les ruines d'un édifice bizarre, l'ermite est agenouillé devant le crucifix. Le geste de ses mains n'est plus pieusement contemplatif comme dans les figures de Memlinc, il est fiévreux et agité. Le moine parle à Dieu avec une ardeur convulsive et son visage décharné s'anime de prunelles flamboyantes. Auprès du saint, la statue d'un faux-dieu s'écroule de son piédestal enluminé où est peint un Mage adorant le soleil. Une sorte d'île est formée au milieu d'un lac par des rochers que réunissent des arbres morts et se fleurit de cactus et de plantes grimpantes. Au bord de l'eau, le lion familier du saint promène sa rêverie nonchalante ; des cigognes, des cerfs viennent boire. Au premier plan, deux horribles monstres symbolisant sans doute la tentation et la grâce, engagent un combat acharné. La niche en pierre devant laquelle l'ermite est à genoux, et qui supporte son crucifix, est ornée de bas-reliefs : on distingue Judith tranchant la tête d'Holopherne et une sorte de scène grotesque où un paysan, prisonnier dans une ruche (2), tient entre ses genoux une baguette où perche une chouette. Une vallée profonde s'étend à perte de vue ; des collines boisées ferment la scène à droite.

(1) Saint Gilles, abbé vers le VIIe siècle, avait quitté la Grèce pour s'établir dans une forêt du Languedoc. Il y partageait une cabane avec une biche apprivoisée dont il buvait le lait. Un prince voulut un jour, dans une chasse, forcer l'animal familier et lui décocha une flèche. Le trait n'atteignit que le saint ermite, qui refusa tout traitement, voulant conserver toute sa vie, cette blessure miraculeuse. Cf. P. Cahier, S. J. *Caractéristiques des Saints dans l'art populaire*. Paris, 1867, 2 vol in-fol.

(2) Cette attitude inexplicable peut être rapprochée de celle que montre un dessin de l'Albertina signé Jheronimus bosch.

Voyez aussi les œuvres suivantes de Bruegel, merveilleusement reproduites dans l'ouvrage de MM. van Bastelaer et Hulin :

1) *L'Espérance*, dessin à la plume de 1559, à Berlin (Cab. des estampes)

2) *Les Apiculteurs*, dessin à la plume du Cab. des estampes de Berlin ;

3) *L'Ane à l'École*, gravé par Pierre a Merica, 1557.

La forme dernière et la plus parfaite de ce réalisme devait être ce qu'on appela plus tard, et bien improprement, la peinture de genre. Si l'on veut croire les inventaires espagnols, Bosch avait peint un très grand nombre de scènes prises dans la vie quotidienne des citadins et des paysans. C'étaient les *Aveugles chassant la truie*, la *Danse flamande*, la *Marche des Aveugles*, la *Sorcière*, la *Noce paysanne*, *Carême et Carnaval*, le *Gros Souffleur*. De toute cette galerie, aucun tableau n'existe plus, encore que certaines gravures paraissent en reproduire les compositions. Nous ne possédons plus que deux tableaux, mais qui sont inestimables : La *Cure de la folie*, au Prado, l'*Enfant prodigue*, dans la collection Figdor, à Vienne.

L'opération chirurgicale (1) grotesque est peinte sur panneau rond enfermé dans une plaque rectangulaire de bois noir. La plaine campinoise, divisée de clôtures symétriques s'étend au loin et une église gothique dresse son clocher pointu dans un ciel gris-bleu. Un homme est assis dans un fauteuil, près d'une table. Derrière lui, le chirurgien, armé d'un scalpel d'une taille impressionnante, se prépare à extraire du front la pierre qui cause sa folie. Dans sa distraction et son ardeur, il a remplacé sur sa tête le bonnet de docteur par un entonnoir. Le patient, les traits tirés, les muscles du cou bandés, la bouche contractée par un rictus nerveux, les yeux hagards, exprime l'angoisse et la souffrance, mais un bon vieillard bedonnant et tonsuré, vêtu d'un froc gros bleu, l'encourage par la vue d'un pot d'étain aux flancs rebondis et dont le contenu constituerait au besoin un cordial. Une vieille s'appuie sur la table. Sans doute pour jouer un tour au chirurgien, elle a caché sur sa tête le compendium où il trouverait les règles de l'opération, et qui enseignerait l'adage « Quod medicamenta non sanant, ferrum sanat ». Tous deux regardent sans émotion, mais avec un sérieux comique, l'exécution grotesque qui illustre le proverbe hollandais : *Jemand an den kei snijden*, qui veut dire mettre à la raison (2).

(1) Cf. R. VAN BASTELAER et G.-HULIN, op. cit., p. 95.

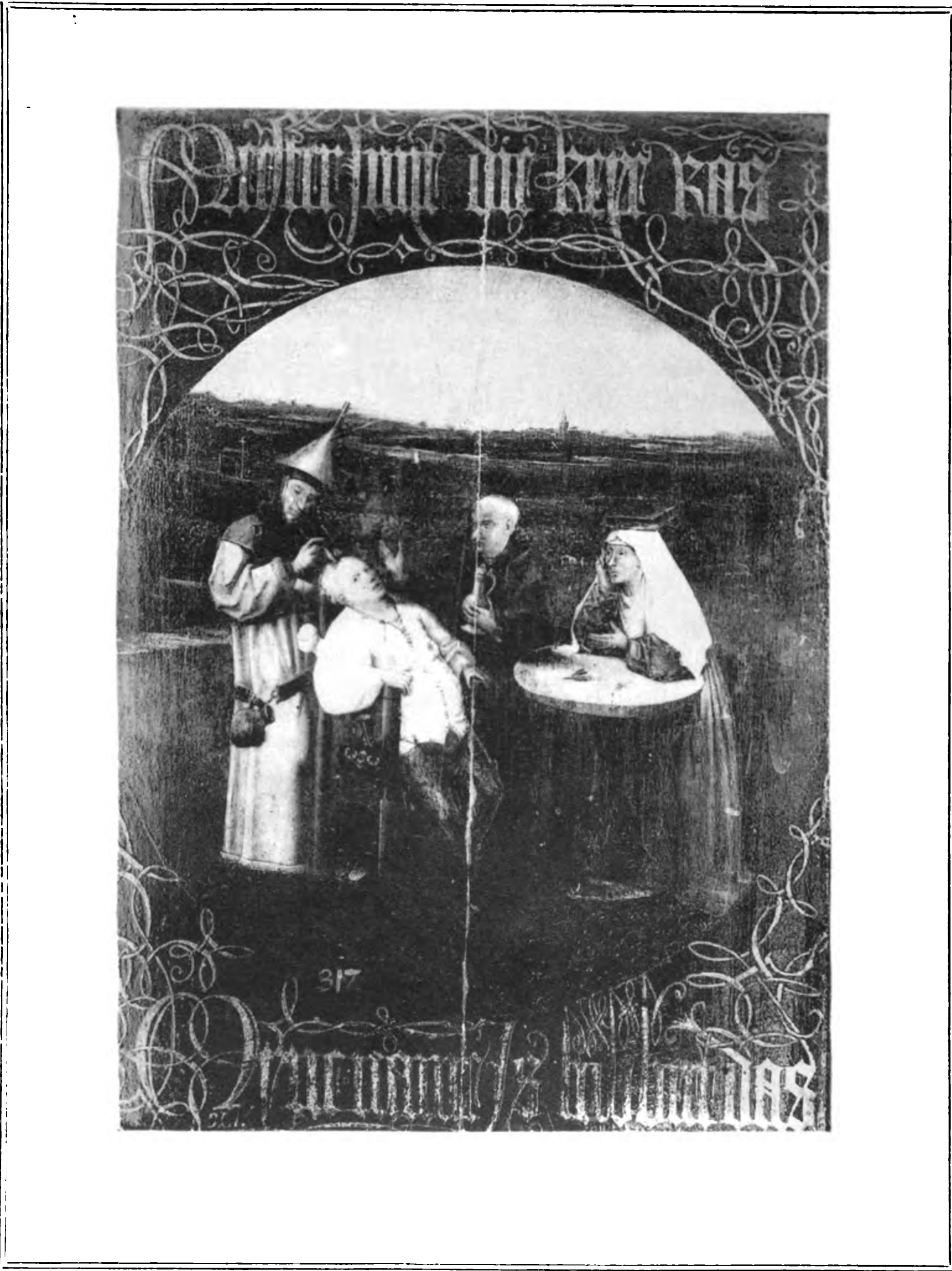
(2) Autour du cadre, peinte en lettres d'or gothiques, une inscription engage le chirurgien à opérer lestement :

Meester snijt die keye ras
Myne name is Lubbert Das

Il faut rapprocher de la *Cure de la folie* le petit tableau de Saint-Germain-en-Laye. Un faiseur de tours a réuni sur la place publique une foule de badauds et les étonne par son adresse. « Tous, les yeux écarquillés et la bouche ouverte, suivent les avatars de la muscade, sans se douter d'un autre escamotage qu'opère dans leurs poches un rusé compère, d'aspect vénérable et le nez chaussé de lunettes, qui enlève la bourse d'une vieille dame (1). » Plus vivante est peut-être encore la peinture de l'*Enfant prodigue* à Vienne (2) :

Bosch n'a point choisi la scène dramatique du retour et de la reconnaissance, comme Dürer et Lucas de Leyde, ni représenté la vie joyeuse du Prodigue au milieu des filles, des débauchés et des filous, comme van Hemessen et les peintres de l'Ecole d'Anvers à la suite de Quentin Metsys. Il a peint l'Enfant prodigue au milieu de ses pourceaux, dans la ferme où il avait trouvé asile. La masure est bien délabrée, c'est une pauvre construction de bois et de glaise comme l'étaient, à l'époque de Bosch, toutes les chaumières hollandaises. Le toit de chaume est déchiré ; à une mansarde flotte une chemise à sécher ; un volet pend par un gond. Sur le seuil, une maritorne se défend mal des tentatives pressantes d'un lourdaud, une vieille paysanne regarde à la fenêtre ; dans un coin de l'auberge, un rustre s'accroupit dans une posture un peu familière ; sur la route, des porcs mangent à l'auge les glands que le malheureux convoitait. Regrettant l'insouciance et les douces joies de la maison paternelle, il s'est frappé la poitrine : « Combien mon père a-t-il de journaliers qui ont la pitance quotidienne, tandis que je meurs de faim ! » Il prend courage, ramasse ses haillons, saisit son bâton de pâtre, son chapeau et franchit l'enclos. Un dernier regard vers la ferme où il a souffert, seul un petit roquet hargneux aboie. Toute l'émotion émane de la vérité de la scène. Ce n'est plus la figure traditionnelle et la parabole dont le récit seul nous intéresse, c'est vraiment un misérable vagabond, recueilli par pitié chez des maîtres pauvres, qui fuit le travail trop pénible et la soupe

(1) L. Maeterlinck, op. cit., p. 234.
(2) Cf. van Hemessen. *L'Enfant prodigue*, Musée de Bruxelles.
P. Aertsen (?). *L'Enfant prodigue*, Vienne, n° 773.
id. id. Nuremberg, n° 533.



MADRID. Cliché LACOSTE.

LA CURE DE LA FOLIE



MADRID. Cliché LACOSTE.

trop rare. Rien n'est resté de la légende évangélique, c'est une ferme copiée aux environs de Bois-le-Duc et quelques figures d'un réalisme impressionnant.

Il faut citer parmi les gravures éditées dans la boutique *Aux Quatre Vents* et gravées d'après les compositions de Bosch, le *Mardi de Carnaval*, le *Charlatan*, la *Cuisine hollandaise*, les deux planches de mendiants et de culs-de-jatte, le *Saint Martin* et surtout les dessins conservés au Louvre et à Berlin. Le premier de ces dessins donne une idée des croquis faits par Jérôme Bosch. Il renferme vraisemblablement des études pour une tentation de Saint Antoine. Il s'y mêle une fantaisie amusante et une exactitude du trait qui rappelle les plus belles pochades de Bruegel. La *Danse des paysans*, de Berlin (1), est une page d'album dessinée à la plume sans doute au retour de quelque kermesse du « plat-pays » de Bois-le-Duc. Les masses sont indiquées d'un crayon sobre et à peine serties à l'encre. Le souci du détail est réservé aux groupes de danseurs qui devaient prendre place dans un tableau. Au premier plan, deux femmes soutiennent un ivrogne affaissé; plus loin, une épouse complaisante s'enquiert de la réussite d'une évacuation pénible ; la cornemuse et le flageolet font rage, et les vieilles même se laissent emmener vers le cercle où sautent, en lançant alternativement chaque pied en avant, les jeunes filles et les paysans.

Nous avons donc trouvé, dans toute l'œuvre, le caractère naturaliste. D'abord timide, restreint à la vérité du paysage, de la couleur et du dessin, à l'expression typique de certaines figures accessoires, dans les œuvres inspirées de la source religieuse, ce réalisme a peu à peu éliminé le sujet pieux et le personnage traditionnel. Dès les panneaux de l'*Ecce homo*, du *Martyre de Sainte Julie*, de la *Création du Monde*, et surtout dans les tableaux du Prado et de Vienne, Bosch introduit l'étude d'après nature que ses dessins nous révèlent, et le croquis pris en pleine campagne remplace les études d'atelier ou le décalque d'après les maitres. Toute figure est désormais un portrait, tout paysage est inspiré par un aspect de la plaine brabançonne, la

(1) Reproduite dans *Onze Kunst* (Anvers, Busschmann), nº 3. Mars 1902, avec un article de M. Max Rooses.

chaumière de bois et de boue a remplacé l'architecture copiée des orfèvres et des ciseleurs, le pinceau affine les gris-bleu, les roses indéfinissables des ciels hollandais dont la couleur est fine et subtile comme une poussière lumineuse, et qui s'alourdissait dans la matière pesante des élèves de Dieric Bouts, et l'on a devant ces œuvres l'impression d'une vérité et d'une poésie encore inconnues.

Ce réalisme, dans les œuvres de sa dernière manière, devint si pénétrant qu'il permit véritablement la charge, la caricature et la satire. Ce caractère de l'art de Jérôme Bosch, issu naturellement de son amour de l'expression vraie et pittoresque, avait semblé à Renouvier si important qu'il appela le peintre *Bosch le Drôle*, mais ne comprit point la source et la cause de cette tendance. La charge, c'est-à-dire l'exagération ou la déformation comique de certaines dissonnances de l'harmonie humaine, dans un dessein purement burlesque, nous paraît avoir très médiocrement séduit van Aken. J. Bosch n'est que très rarement drôle. La disposition à rire des difformités se heurte d'ailleurs à deux sentiments qui la contrarient, la pitié et l'effroi ou bien le sentiment de répugnance à la vue de la laideur. On ne saurait d'abord concevoir le rire devant les cruches, les cuillers, les coutelas, les entonnoirs, aussi bizarres soient-ils, dont Bosch a muni ses diables ou ses damnés : il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain. D'autre part, il est fort douteux que ses contemporains se soient égayés de ses monstres et de ses démons ; l'époque n'était plus celle où le peuple, pour calmer sa peur, s'esclaffait devant Satan, et le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion. Il n'est pas, dans l'œuvre de Bosch, de personnage purement comique, qui n'ait un sens allégorique, si ce n'est peut-être les remarquables grotesques, d'ailleurs exactement copiés sur nature, estropiés et malandrins, qui assaillent de leur requête Saint Jacques de Compostelle, dans le volet gauche (revers) du triptyque de Vienne.

La caricature, au contraire, qui, par la déformation physique exprime un désordre moral, et surtout la satire qui se hausse à flageller les mœurs de toute la société, en synthétisant dans un type éternel les vices de l'humanité entière, paraissent le produit le plus puissant de son réalisme.

Ainsi l'on ne saurait douter que Bosch ait voulu, par la laideur, la disproportion des traits et des parties du visage, par l'anormale inflexion des nez et des mentons dans les personnages des *Ecce homo* et des *Portements de Croix*, signifier la cruauté, la brutalité et le trouble des âmes des exécuteurs, et l'on rapprochera cette conception de la naïveté des enlumineurs flamands qui, pour opposer la grandeur du sacrifice et la pusillanime audace des juifs, représentaient, autour du crucifié, une foule de bourreaux pygmées. Mais ce qui signale la manière de J. Bosch, c'est que, pour obtenir cet effet caricatural, il ne s'écartera jamais du réalisme le plus minutieux et se contentera d'exagérer le caractère des lignes du visage. Si l'on veut les comprendre ainsi, ses figures les plus baroques ne paraîtront jamais burlesques. Et en effet, c'est toujours sous la forme d'allégories que Bosch comprit la satire, et, à la direction naturaliste de son talent se mêle intimement la direction symbolique. Elle se fit jour et dirigea ses compositions satiriques, elle s'émancipa, devint principale et produisit les deux célèbres triptyques de l'Escurial : la *Voiture de foin* et les *Délices terrestres*. Ainsi les divers aspects de la manière de J. Bosch semblent avoir subi une évolution parallèle. Après quelque temps de coexistence, chacun d'eux prédomina et s'affirma dans des œuvres très différentes, mais sans jamais éliminer les deux autres. Le naturalisme produisit l'*Adoration des Mages*, l'*Ecce homo*, le *Portement de Croïx*, mais nous y avons trouvé l'élément symbolique et l'élément surnaturel; le symbolisme se manifeste dans la *Voiture de foin* et les *Délices terrestres*, mais ces œuvres sont comprises en peintre réaliste et peuplées de formes étranges; la tendance fantastique s'exprime dans les Tentations et les Jugements derniers, mais la création des monstres les plus disparates se plie aux enseignements du croquis d'après nature et revêt la forme du symbole. Devant une figure aussi complexe, on conçoit très bien que ceux qui ne la voulurent point pénétrer et se contentèrent de l'étude technique de ses tableaux aient été désorientés par des productions au premier abord si divergentes, et aient, comme H. Dollmayr, refusé l'authenticité aux plus bizarres.

La tendance symbolique paraît donc s'être présentée d'abord

dans la conception de la satire, et c'est dans l'œuvre gravée de Jérôme Bosch qu'il faut en chercher des exemples.

* * *

La gravure, en effet, qui s'adressait au populaire, revêtit avant tout, dans l'art flamand du xve et du xvie siècles et avec Bruegel, la forme satirique. La satire de Bosch, dans ses compositions gravées qui offrent un sens symbolique, paraît destinée presque uniquement à flétrir les désordres du clergé et la brutalité de la noblesse, à révéler la misère et l'asservissement des humbles; et Bosch acquiert de ce chef une importance considérable dans l'histoire des idées à la fin du xvie siècle, comme le remarque fort justement M. L. Maeterlinck (1). « On sent dans ses compositions passer le souffle brutal du *Kerelslied* du xive siècle, ce sanglant défi jeté par la noblesse aux roturiers du parti des *Klauwaerts*, auquel le peuple de Gand répondit par le cri effrayant : *Slaet den heren! Slaet!* et clama :

Als Adam spade en Eva spon,
Waar was dan den Edelman?

« Quand Adam bêchait et qu'Eve filait, où était le gentilhomme?(2) »

Il faut croire qu'en dehors de son penchant pour les allégories mystérieuses, Bosch était obligé de dissimuler sa verve derrière le symbole, car les princes de Bourgogne ne badinaient pas avec les critiques même anodines des préjugés ou des privilèges (3).

(1) Louis Maeterlinck, op. cit., p. 227.

(2) Onse vorderen waren vri
En vri so bliven wi,
So lanc een hert dat lafheid haet
In eenen Keerleenbœsem slaet.

Nos pères étaient libres
Et libres nous resterons
Aussi longtemps qu'un cœur haïssant la lâcheté
Battra dans une poitrine de Kerel !
(*Chant des Keerels de Flandre*).

(3) La censure des princes de Bourgogne poursuivait implacablement les livres, gravures et chansons suspects d'impiétés, irrespectueux de l'Église ou des pouvoirs ducaux. La punition était le bûcher, toujours pour l'œuvre, sou-

La *Parabole des aveugles*, inspirée de l'Evangile selon Mathieu (XV, 14) fut gravée par Pierre a Merica ou van der Heyden et éditée chez J. Cock. Les deux aveugles portent le costume de pélerin, mais l'un deux s'est fait fort de montrer la route et de guider son compagnon. Comme il fallait s'y attendre, ils tombent dans un fossé plein d'eau. La figure de l'aveugle qui dirigeait la marche, et qui d'ailleurs est tombé le premier à l'eau, exprime plutôt la malice et la méchanceté que la surprise et l'effroi. On croirait qu'il entraîna son ami trop docile dans un mauvais pas et se réjouit de la réussite du tour. Et la composition prend alors un sens profondément grave : « L'aveugle docile n'est-ce point le peuple qui se confie souvent à tort à des gouvernants incapables qui l'entraînent à sa perte. »

La grande estampe de l'*Éléphant armé* montre le combat terrible qu'engagent les faibles, s'armant d'engins effroyables, contre l'éléphant, symbole de l'autorité et du pouvoir. Les uns s'accrochent aux jambes puissantes du monstre et essaient naïvement de l'abattre ; d'autres apportent des échelles, des vouges, des faux emmanchées à rebours et garnies de crocs ; un troisième assaillant, souvenir d'Eléazar dans le combat des Macchabées, s'apprête à frapper le ventre du monstre d'un gigantesque coutelas, dentelé comme une scie. Un blessé est tombé ; un moine, profitant de sa faiblesse, se jette sur lui pour arracher sa bourse. Cette gravure signifie clairement la lutte des classes pauvres contre l'édifice puissant et inerte du capital qui oppose à la rage et à l'ardeur des combattants, l'inébranlable énormité de sa masse.

La *Baleine éventrée* révèle la même portée morale cachée derrière le symbole. Sur le rivage, un énorme cétacé est échoué.

vent pour l'auteur. M. G. Peignot a publié un document assez curieux sur une condamnation de livres au XVe siècle, prononcée par l'officialité de Dijon, dans son *Essai sur la liberté d'écrire*, Paris, Crapelet, 1832.

« *Le* 16 *août, l'an mil quatre cent soixante et trois a esté apporté par l'ordonnance de Messeigneurs des Comptes à Dijon, ung livre en papier couvert d'une couverture de cuir taint en vert auquel en inscript avoit plusieurs maulvaises et faulces invocations de Déables, sorts, charoyes* (charmes) *et aultres choses d'ars magiques ; auquel avoit en pourtraicture plusieurs personnages de Déables et aultres figures et karactères détestables et en la fin d'icelluy livre avoit plusieurs chappitres et articles de nigromance et ciromancie, lequel livre a esté mis et bouté au feu.* »



Un guerrier, armé d'un coutelas disproportionné à sa taille, ouvre le flanc de la baleine. Et de la plaie, et de la gueule béante, s'échappe un flot débordant de poissons petits et grands, mollusques et serpents marins qu'il a dévorés. Chacun de ces poissons et de ces mollusques en dévore un plus petit. La même scène se reproduit dans l'eau où une gueule énorme engloutit un poisson qui lui-même happe un petit hareng. Deux pêcheurs sont assis à l'avant d'une barque. Le plus vieux dit à l'enfant, lui montrant ce prodige ; « *Siet, sone, dit hebbe ick zeer langhe gheweeten dat die groote vissen de cleine eten!* » « Vois, mon fils, je le sais depuis longtemps, les gros poissons mangent les petits. »

Le symbolisme est un peu moins clair dans une planche conservée au Cabinet des estampes de Bruxelles, gravée à l'eau forte et représentant une *Satire de la Chevalerie*. Au premier plan, un chevalier dans son armure de fer est rôti à la broche, et une vieille femme, insérée dans une sorte de gaîne incompréhensible, arrose ce bizarre rôti ; à gauche, un casque enferme quelques prisonniers nobles qui appellent désespérément à l'aide en sonnant d'une longue trompette. Quelques archers fidèles, autour du casque, bandent leur arc ou leur arbalète ; l'un d'eux est juché sur des pattes de coq ; d'autres défenseurs franchissent la clôture du fond, tandis qu'un paysan, grimpé sur le cimier du casque, annonce leur arrivée, ayant pour bannière un pot à bière emmanché d'une gaule. Dans une sorte de cloche, un homme est enfumé par un paysan, allusion probable aux châtelains assiégés dans leurs *steen* par les roturiers. A droite, un guerrier grotesque, enfermé dans un justaucorps d'osier, caresse une poule, pour rappeler peut-être les hontes du droit de jambage. Au fond, sur une place publique, un hallebardier égorge les moutons d'un laboureur ; un autre va trancher la tête du fermier récalcitrant ; un troisième emmène sa femme. C'est bien là le métier de chevalerie, qui n'est, comme dit la vieille chanson thioise, que rapine et meurtre : *Roef ende Moert!*

Enfin, il faut citer l'estampe dite *Satire de la vie des moines*, et surtout *Die blauwe Schuyte* [la barque bleue], dont le sens est très mystérieux et dont M. Maeterlinck propose une explication ingénieuse. Dans une barque navigue un gros homme

entouré de femmes jeunes et jolies et de vieilles mégères qui s'occupent à le distraire. A l'arrière de la barque est le nautonier, grand escogriffe maigre et famélique, qui représente peut-être un poète. Les cordes de sa lyre ont fait place à une toile d'araignée; sa tête est coiffée d'un pot; ses chausses sont à peine retenues par des ficelles et on voit par les trous la peau nue du pauvre diable. L'inscription flamande est fort obscure. Pour M. Maeterlinck, il faudrait chercher dans ce symbole un enseignement moral et l'artiste aurait voulu établir un parallèle entre le bourgeois riche et puissant et le pauvre poète vivant dans l'idéal et dans « le bleu ». Mais, en revanche, il aurait voulu montrer que malgré sa misère et ses ridicules, c'est le poète qui mène la barque du riche, l'amuse de ses chansons et pare pour lui les femmes de toutes les grâces.

Le réalisme était donc issu d'une éducation si profonde qu'il domina les deux directions nouvelles du talent de Jérôme Bosch. Même lorsqu'il s'abandonna aux tendances mystiques et quand sa verve ou son cauchemar l'emmenèrent aux séjours fantastiques et aux inimaginables créations diaboliques qui emplissent les Tentations de Saint Antoine, toujours Bosch resta naturel, c'est-à-dire réaliste.

Nous expliquerons plus tard ce que fut la mystique des peintres et des sculpteurs du Moyen-Age; nous chercherons ses sources, son développement et son domaine. Bosch ne pouvait se soustraire à son influence, il a peint deux triptyques qui en témoignent. Bosch serait indéchiffrable dans la *Voiture de foin* et dans les *Délices terrestres* si on ne voulait admettre une clef à ces mystérieuses compositions, et cette clef c'est la connaissance des symboles, c'est-à-dire la mystique. Or, un symbole est en réalité la figure d'un objet matériel, irrationnel le plus souvent, animé ou inanimé, servant à désigner une qualité ou un acte immatériel, un principe métaphysique ou religieux. Un chien est le symbole de la fidélité, une girouette est le symbole de l'inconstance, le laurier qui se fane difficilement est le symbole de la gloire victorieuse. D'où nous pouvons admettre la définition traditionnelle du symbole : « C'est un enseignement mystérieux portant un chiffre dont il faut avoir le secret pour lire le sens ». Le symbolisme est le caractère capital

de l'art du Moyen-Age, qui traduisit en des lignes sculptées ou peintes la Bible, les Evangiles, les Légendes, caractérisa les vices et les vertus et écrivit ainsi un livre accessible aux ignorants, où l'image remplaçait le texte.

Il y a donc un sens caché derrière les peintures déconcertantes de Jérôme Bosch et, malgré qu'on ne doive pas oublier que Bosch appartient aux dernières années du Moyen-Age où la mystique proprement dite était en pleine décadence, cette tendance du peintre vers le symbole nous paraît assez manifeste pour ne point comprendre que M. van Bastelaer ait pu la rattacher au naturalisme, à la recherche des formes caractéristiques.

Les chroniqueurs espagnols avaient parfaitement compris cette direction du talent de Jérôme Bosch. Siguença écrit : « Je veux maintenant démontrer que ses peintures ne sont pas » extravagantes, mais des œuvres de grande philosophie et, s'il » y a des choses étranges, c'est notre faute et non la sienne ; » car, pour le dire une bonne fois, il a voulu peindre les péchés » et les vices des hommes. Et j'avoue que je vois dans ces » tableaux beaucoup plus de choses par un seul coup d'œil que » je n'en lis dans certains livres en les étudiant pendant de » nombreux jours. Je voudrais que tout le monde soit pénétré » des éléments de ces tableaux, car chacun en retirerait grand » fruit en jetant par cela même un regard dans son for intérieur, » en se rendant compte de son aveuglement. » Et Céan Bermudez ajoute : « Ce groupe comprend les peintures symboliques et » mystérieuses empreintes de moralités sur les vices de la vie » humaine, de telle sorte que si les autres peignent l'homme » dans sa vie quotidienne et extérieure, ces tableaux le décrivent » dans son for intérieur, c'est-à-dire dans ses passions. »

Le triptyque de la *Voiture de foin* est le produit de cette tendance au symbolisme, dominée et modérée par le goût du vrai et la recherche de l'expression pittoresque. Bosch trouva le sujet de son tableau dans un texte d'Isaïe (xxxvii, 27 et xl, 6) : *Toute chair est foin et toute gloire comme l'herbe des champs* (1), mais de ce symbole, le peintre qui ne conçoit rien

(1) Cf. aussi David (Ps ciii, 15) : *Les jours de l'homme mortel sont comme l'herbe ; il fleurit comme la fleur d'un champ.* (*La Sainte Bible*, édit. J.-F. Osterwald. Paris, Meyrueis, 1866.

qu'au moyen de la forme colorée, fit une transposition vivante. Il agrandit même le texte de l'allégorie et, de la métaphore même du prophète, conçut un cortège bruyant, entourant un chariot chargé de foin qui symboliserait la vanité des gloires humaines. Cette déformation réaliste du texte, cette vision concrète et amplifiée de l'artiste qui remplace l'idée par l'image, est vraiment la part du naturalisme dans cet aspect nouveau de son talent.

Avant tout, le triptyque de la *Voiture de foin* est une scène vécue ; c'est la rentrée d'un groupe de moissonneurs à la ferme après la journée. Mais l'analyse ne saurait s'arrêter là.

La disposition même du triptyque révèle une intention très nette d'enseignement moral. Le volet gauche montre la *Création de l'homme.* Dieu l'avait placé dans le Paradis terrestre où tous les animaux de la terre le servaient et où il gouvernait tous les oiseaux du ciel. Seul, l'arbre de la Discrimination du bien et du mal était réservé au Seigneur et devait éprouver la fidélité d'Adam. C'est sur cet arbre qu'apparaît le Tentateur qui perdit les mortels, et au premier plan l'ange chasse Adam et Eve du Paradis terrestre. Si cruellement châtié, l'homme comprendra-t-il sa faute, tentera-t-il de renoncer aux joies amères du monde pour ne poursuivre que les espérances éternelles ? Le panneau central nous enseigne sa folie.

Un chariot rempli de foin s'en retourne vers la grange. Haut juchés au sommet des gerbes, des groupes se distinguent : Une jeune fille chante et un garçon l'accompagne de sa guitare ; des femmes nues, la vaine Renommée, la Gloire fragile sonnent de la trompette. Des animaux étranges tirent la voiture, sept fauves monstrueux, des lions, des chiens, des ours, des poissons, des loups, tous symboles de l'orgueil, de la luxure, de l'avarice, de l'ambition, de la bestialité, de la tyrannie, de la brutalité. Derrière le chariot chevauchent le Pape, peut-être Alexandre VI, l'Empereur et sa cour, des puissants et des misérables, jusqu'aux plus vils de la terre, et tous, poursuivant la vanité et la gloire. Une foule hideuse assiège le chariot, réclamant aussi sa place victorieuse sous la trompette éclatante de la Renommée. Ils portent des échelles, des harpons, des crocs, ils bondissent, s'accrochent, grimpent, dégringolent et roulent sous les roues

qui les broient. Et comme pour signifier la brièveté de la vie, les bizarres animaux qui traînent la voiture font effort, les conducteurs les stimulent, tous les visages respirent une fièvre ardente et les têtes sont fracassées sous le poids de l'énorme charge.

Telle est la folie des hommes qui, au lieu d'ouvrir leurs misérables yeux à la foi, poursuivent une gloire aussi éphémère que la fleur des champs, les plaisirs inutiles et douloureux de la sensualité, les plus vils de la terre et les plus vulgaires, comme la paille et le foin.

Mais le volet droit prend soin de montrer la Grange terrible où le chariot symbolique mène ses moissonneurs insensés. C'est un Enfer épouvantable dont les pierres sont les âmes même des condamnés, avec d'horribles monstres et des tourments effroyables. Les objets de leurs passions terrestres sont ici transformés en instruments de leur supplice. Mais pour que l'on comprenne que la miséricorde divine est infinie et que le désespoir est interdit même aux plus noirs pécheurs, l'Ange supplie le Maître de faire grâce et, les bras ouverts, Jésus accueille les sincères qui regrettent et se convertissent.

Il est vraiment incompréhensible qu'un critique aussi éclairé que C. Justi n'ait vu dans la *Voiture de foin* qu'une diablerie sans portée et une fricassée de jambes drolatiques. M. van Bastelaer a poussé l'analyse plus loin, mais il n'aperçut que l'élément réaliste, la déformation d'un texte symbolique par un peintre pittoresque. A notre avis, il faut, comme nous avons tenté de le montrer, voir dans ce triptyque une œuvre moralisatrice, le problème même de la vie humaine, commencé au volet de la Création et conclu dans les ténèbres de l'Enfer.

Le symbolisme paraît encore plus général dans le triptyque les *Délices terrestres* de l'Escurial, appelé quelquefois *Lujuria*, *El quadro del madrono* ou le *Triptyque de l'arbousier* ou du *Fraisier sauvage*. Comme dans le tableau de la *Voiture de foin*, le volet gauche représente la *Création d'Adam et Ève* et le volet droit l'*Enfer*, origine et fin des hommes impies. Il faudrait cent pages pour décrire le merveilleux panneau qui occupe la partie centrale. La scène se passe dans un parc sauvage, riche d'une végétation luxuriante et tropicale. Une

foule d'hommes et de femmes, complètement nus, s'ébattent dans la lumière; des bosquets offrent la tiédeur et la solitude aux amoureux qui s'y réfugient ; d'autres dorment et l'ombre leur permet des rêves dorés. Quelques-uns se sont installés commodément entre les feuilles d'un aloès gigantesque ou préfèrent le bain. Des globes et des cylindres de cristal enferment des femmes nues; des moules énormes se referment sur les imprudents qui s'y sont étendus; des jeunes filles essaient un jeu de main-chaude d'un goût très spécial. Mais, au second plan, autour d'une pièce d'eau où se baignent des femmes qui essaient de séduire les cavaliers par leurs gestes, un extraordinaire cortège se déroule. Deux par deux, les cavaliers s'avancent en nombre incroyable avec des attitudes étranges et chevauchant des bêtes invraisemblables. Les uns sont montés sur des lions et portent l'aigle sur le poing, ils représentent l'Orgueil. D'autres sont montés sur des chiens et représentent l'Envie. Puis ce sont des cavalcades de boucs, de taureaux, de griffons, de licornes et de porcs symbolisant la Brutalité et la Luxure. Au fond, une mer immense s'étend, baignant des îles de rêve; l'une d'elles est faite des provignements d'un fraisier sauvage, l'autre d'un cactus géant, la troisième de sphères, de cubes de cristal, de panaches insolites, d'écailles et de fruits. Dans la mer nagent les Sirènes. La sensualité et la poursuite des jouissances sans durée de la chair sont symbolisées par le fraisier sauvage dont les fruits ont le goût violent, sauvage et parfumé qui fait sur les lèvres comme une perle de neige, mais dont l'arôme et la saveur ne sont qu'éphémères et sont déjà presque enfuis dès qu'ils enchantent nos sens. Cette luxure entraîne toutes les autres passions, de même que le cortège des cavaliers symboliques est affolé et désorganisé par les voix si séduisantes et la beauté perverse des femmes nues qui les attirent dans l'eau. Toutes ces bêtes étranges représentent les instincts les plus vils de l'homme : ce sont les lions pour la rage, les tigres pour la vengeance, les mules et les porcs pour la luxure, les poissons pour la tyrannie, les paons pour la vaine gloire, les renards pour la malice, les loups pour la gourmandise, l'âne pour l'insensibilité et la dureté du cœur, les brebis pour l'obstination aveugle, et l'homme, lorsqu'il s'y laisse abandonner, prend toutes ces formes

pour assouvir une vengeance, un désir sensuel, un faux amour-propre, fin éphémère et dangereuse, et qui arrive à peine à humecter les lèvres et à embaumer la bouche, et dont ne reste bientôt que l'âcre et verte amertume, comme celle de la fraise sauvage.

Il faut donc séparer, dans les œuvres de Bosch que dirigea la tendance à la représentation par le symbole, les compositions gravées dont le sens et la portée sont d'une violence et d'une expression tout modernes et dont l'influence populaire dut être considérable, et, d'autre part, les tableaux de la vanité humaine, de la luxure, de l'insouciance coupable des mortels qui pour un plaisir éphémère compromettent une éternité de bonheur et se préparent les châtiments effroyables de l'Enfer.

Ces visions fantastiques du monde surnaturel et diabolique appartiennent à un troisième groupe des tableaux de Jérôme Bosch, le plus célèbre et le plus incompréhensible de son œuvre. Cette tendance aux peintures étranges de cauchemars déconcertants se manifeste dans les Jugements derniers, les Tentations de Saint Antoine et les peintures de l'Enfer. Mais il ne faudrait point croire, sur la foi des médiocres historiens qu'obsédait le sobriquet de *Drôle*, à des fantaisies vulgaires et grotesques et au dérèglement facile d'un sens caricatural. Nous verrons au contraire que ses diableries étaient inspirées très exactement des légendes, des prophéties et des croyances populaires, des récits de Tondale, d'Owen et de Saint Brandan. Et, d'autre part, même dans la création de ses monstres zoomorphes ou anthropomorphes, la conception de Bosch est toujours « naturelle », en ce sens que ces figures affreuses sont composées d'éléments pris dans la réalité et composées avec une logique parfaite. On pourrait, en un mot, lui appliquer ces paroles de Viollet-le-Duc, dans l'étude des gargouilles de la Sainte Chapelle : « Il est difficile de pousser plus loin l'étude de la nature, appliquée à un être qui n'existe pas. » Même lorsque le coursier noir du rêve l'emporte aux sabbats infernaux, Bosch se tient toujours bien en selle et reste constamment humain.

*
* *

Les représentations de l'Enfer comprennent les volets droits

des triptyques de la *Voiture de foin* et des *Délices terrestres*, mais surtout la *Descente aux Enfers* et le *Jugement dernier*, de Vienne.

Il n'est point facile de distinguer la composition du premier de ces volets, car le triptyque de la *Voiture de foin* est dans un très piteux état de conservation. On aperçoit néanmoins au premier plan un pont de pierre sous lequel un damné fuit la morsure d'animaux féroces qu'excite un bestiaire infernal; sur le pont, un diable broie à coups de masse les membres d'un homme étendu; un malheureux a le dos percé d'une javeline. Le volet du deuxième triptyque, les *Délices terrestres*, copié d'ailleurs assez librement dans le petit panneau [*N° 1181*] *Visio Tondali*, permet un examen plus facile.

Sur un étang gelé, des damnés apparaissent, enfermés jusqu'au menton ou plongés la tête la première jusqu'à la ceinture dans la glace, où même des patineurs s'exercent. Autour d'eux, dans un bateau, croît un arbre mort, et sur ses branches est enfilé, la tête en bas renversée sur une autre barque, un inexplicable cadavre d'oie, ouvert sur le flanc, et dont la peau semble si desséchée qu'elle se fendille (1). Dans cette prison étrange on voit des buveurs attablés, un évêque roule un tonneau pesant. Derrière le corps de l'oie apparaît une tête humaine qui supporte un plateau où circulent d'affreux démons entraînant un pape et d'autres réprouvés. Au milieu du plateau, une cornue gigantesque fume et se termine par une sorte de flageolet dont joue un singe hideux. Le squelette d'une tête de cheval est chevauché par une sorcière qui suspend, au bout d'une perche et dans l'anneau d'une clef, le corps plié en deux d'un homme; un démon agite frénétiquement des cloches dont le battant est remplacé par un damné pendu la tête en bas. Le châtiment des joueurs est terrible, les diables les assomment à coups de dés ou de damiers; un monstre à tête de rat étrangle un joueur qui laisse échapper ses cartes; à l'horizon, des collines enflammées que joint un pont étroit d'où les âmes sont précipitées dans l'abîme. Un temple rougeoie dans le fond.

(1) Peter Bruegel dans l'allégorie des *Préjugés* reproduit exactement la partie centrale de cette composition. Cette gravure est photographiée dans le livre de M. L. Maeterlinck, page 308.

Les mêmes supplices apparaissent dans la *Descente du Christ aux Enfers*, de la Galerie de Vienne. Une tête monstrueuse ornée de bras en place d'oreilles ouvre une gueule vorace où s'engouffrent les âmes; des chaudières de plomb fondu, des gibets, des roues garnies de pointes, des entonnoirs où doivent s'écraser les corps, des chevalets qui les écartèlent, des poignards qui les fouillent, torturent les damnés. Une cohue terrifiante de diables et de monstres tente de repousser la porte qu'enfonce Jésus, armé de sa croix triomphante et les lourdes planches, en s'abattant, broient les hideux fantômes.

Le célèbre triptyque du *Jugement dernier* de Vienne offre encore plus de variété. Dans le panneau central, les diverses régions de l'Enfer sont très nettement séparées. A l'horizon, les flammes éclairent les supplices du feu ; on voit des damnés hurlant dans l'huile bouillante ou suspendus par les épaules au-dessus d'un brasier. Puis d'horribles démons, plaçant les corps dans la forge, les battent sur l'enclume, garnissent leurs pieds de fers à grand renfort de marteaux. L'étang glacé ou brûlant s'étend près des forgerons. Mais, de la droite, débouche un cortège de réprouvés, traînant des chariots garnis de crocs, des avant-trains qui les écrasent, sous le fouet de diables chevauchant des monstres. Auprès de là, d'autres sont placés dans un tourne-broche dont la roue se hérisse de pointes. Une meule qui broie les corps est tournée par les Paresseux ; les Orgueilleux, parmi lesquels d'adorables femmes nues, sont forcés de se soumettre à d'affreux serpents vêtus de pourpre et tenant le flambeau de l'hymen ; les Ivrognes sont placés sous un tonneau et contraints de boire sans arrêt. Un cuisinier infernal a embroché sur une lance le corps d'un Gourmand et en surveille un autre qui rôtit. Les Luxurieux sont chevauchés par des monstres à forme de crapauds ; d'autres sont déchiquetés par des poignards dentelés, d'énormes lames à dents de scie et des crochets barbelés. Sur le volet droit on remarque le trône du monarque infernal, Lucifer, qui rend ses arrêts éternels.

Un autre thème, bien plus célèbre au Moyen-Age, devait affoler l'imagination fantastique de Jérôme Bosch, celui de la *Tentation de Saint Antoine*. L'histoire des luttes que soutint

l'ermite de la Thébaïde contre les puissances infernales, devenue le fond de toutes les histoires populaires, agrandie et dramatisée par la légende, résumant, dans les homélies et les sermons toute la diablerie grotesque ou terrifiante des Mystères, fournissait à Bosch une ample matière « aux métonymies et synecdoques du pinceau », aux associations d'idées les plus inattendues, mais que domine son réalisme hardi, documenté de formes copiées sur la nature, dont la juxtaposition, si imprévue qu'elle soit, est toujours logique.

Il serait très intéressant pour un zoologiste un peu patient d'établir le Bestiaire des êtres monstrueux et diaboliques qui peuplent les Enfers et les Tentations de Saint Antoine. On s'apercevrait vite que si leur diversité est innombrable, il est possible de les ranger en groupes et en familles, et que chacun d'eux se caractérise par des détails constants d'anatomie. La simple fantaisie ne préside pas plus à l'invention de ces détails qu'à la composition de l'ensemble. Aucune combinaison n'est définitivement hétéroclite, aucun monstre n'est impossible. Certes, le type primitif du démon qui, au XIIe siècle, participait seulement du nègre et du singe, s'est agrémenté d'accessoires étranges, de griffes d'oiseaux, de crinières, de becs, de muffles de fauves, dans les Tentations, comme d'ailleurs dans toutes les représentations peintes et gravées de l'époque, dans les premières estampes xylographiques et dans les livres populaires du XVe siècle ; mais, même en dehors de cette conformité avec la conception générale du Diable au XVe siècle, il faut remarquer la profonde différence qui existe entre la création équilibrée et scientifique des monstres de Jérôme Bosch et la débauche déréglée d'imagination qui déshonore les Diableries postérieures.

Il faut d'abord noter qu'on chercherait en vain dans tous les Enfers et les Tentations de Saint Antoine une figure de Satan ainsi que l'art italien nous en a laissées. Nulle part le démon n'est représenté sous les traits d'un homme gigantesque, noir, velu et cornu, aux yeux rouges et aux longs bras armés de griffes, orné d'une queue et armé d'un trident, restes sans doute de la tradition païenne. Tous les êtres infernaux de Bosch sont des monstres, c'est-à-dire des hommes zoomorphes ou des animaux

anthropomorphes, des combinaisons d'animaux ou, [mais plus rarement], des monstres humains.

Le monstre humain de Bosch est toujours privé d'une partie importante du corps. C'est le plus souvent une tête articulée directement sur le bassin, comme dans le panneau central de la Tentation de Lisbonne, dans les volets droit et gauche du même tableau, dans le volet gauche du triptyque de *Saint Jérôme*, dans le volet gauche du *Martyre de Sainte Julie*, dans le *Jugement dernier* de Vienne, au premier plan, et dans la gravure du *Jugement dernier* de Dresde; ou bien la tête manque (volet droit de Lisbonne); ou, enfin, sur la tête, en place d'oreilles, sont greffés bras et jambes (panneau central de Lisbonne, *Descente aux Enfers* de Vienne).

Les monstres humains zoomorphes ont le plus souvent la tête de l'animal. Ce sont des hommes à tête de porc, de singe (panneau central de Lisbonne), à tête de cerf ou d'oiseau (volet gauche de Lisbonne), à tête de rat *(Visio Tondali)* à tête de renard, de héron ou de serpent *(Jugement dernier)*.

Le caractère des animaux anthropomorphes est encore plus constant, car les membres seuls sont humains. Ainsi le peut-on remarquer dans un poisson muni de bras, dans un oiseau à dix pieds (volet gauche de *Saint Jérôme*). Les combinaisons d'animaux entre eux sont, à la vérité, innombrables. Ce sont des poissons ailés ou pourvus de pattes (*Jugement dernier*), des crapauds bipèdes, des écrevisses à moitié scorpions, des griffons à jambes de cerf. Les hommes et les animaux participent quelquefois du règne végétal. Un corps humain est surmonté d'un tronc d'arbre en haut duquel est juché le chaperon (Lisbonne, panneau central), une vieille femme est capuchonnée d'une souche creuse (Lisbonne, panneau central), un homme a pour chevelure des branchages ou pour queue des baguettes de bois mort (Lisbonne, volet gauche). Enfin, des objets matériels eux-mêmes concourent à des combinaisons inénarrables, ce sont toujours des ustensiles de cuisine, des pièces de mobilier usuel, des instruments de musique. Un démon porte en bandoulière une trompette, le bec d'un oiseau est une spatule étrange (*Saint Jérôme*, volet gauche ; *Visio Tondali; Descente du Christ aux Enfers ; Jugement dernier*), un monstre est coiffé de l'enton-

noir (Lisbonne, volet gauche), un démon a le pied pris dans un pot (Lisbonne, volet droit), un couteau est planté dans le nombril d'un affreux magot acéphale (id), une clarinette sert de nez à un monstre, un pot à fleur en coiffe un autre, une lyre est pincée par une tête de cheval mort montée sur le corps d'un chevalier cuirassé, un pot de grès est muni de pattes et sert de monture à un cavalier qui porte le faucon (Lisbonne, panneau central), un démon s'arme d'un maillet et est inclus dans un entonnoir (Prado N°3375), un pot de fer est muni de pieds, porte un rebec sur le dos et de ses orifices sortent deux bras armés d'un poignard, un œuf enferme un monstre, traversé de part en part par une javeline (*Jugement dernier*). Enfin, quelques monstres sont empruntés directement et sans déformations à l'histoire naturelle, à la faune exotique et à l'héraldique. Ce sont les grands sauriens du *Jugement dernier* (au premier plan et sur la terrasse de l'édifice), les poissons et les oiseaux du volet droit de ce triptyque, les chiens bardés de fer de la *Visio Tondali* et de la Tentation de Lisbonne (panneau central), le lion (Tentation du Prado N° 3375), le monstre à tête de griffon, à ailes de sphinx et à jambes de cerf (Lisbonne, panneau central) et qui combine divers éléments du blason.

Toute cette cohue d'êtres horribles grouille, s'agite, gesticule, dans les Tentations, autour du Saint Ermite, sans d'ailleurs émouvoir beaucoup son calme et sa méditation, et, comme nous l'avons remarqué dans les Portements de croix et les Ecce homo, la peinture de ces formes bariolées, le jeu de couleur des pelages, des écailles, des étoffes, des yeux brillants, les attitudes de ces bras, de ces griffes, de ces nageoires brandissant la fourche, le harpon, le couteau dentelé, de ces becs crochus qui fouillent les chairs, intéressent bien plus Jérôme Bosch que la représentation elle-même de l'ermite, de ses craintes, de sa confiance et de sa victoire sur la tentation. Ainsi à chaque pas se vérifie cette parole qne nous plaçions à notre première page : « Bosch le fantastique est peintre et essentiellement peintre ! »

La Tentation de Saint Antoine fut traitée par Bosch dans le volet gauche du *triptyque de Sainte Julie*, très détérioré ; dans le volet gauche du *triptyque de Saint Jérôme* ; dans le

panneau du Prado N° 3375, et surtout dans le vaste rétable de Lisbonne et ses copies.

Le volet du premier triptyque montre le Saint en prières, malgré les contorsions auxquelles se livre devant lui un diablotin effronté. Les démons se sont rués dans sa cabane, munis d'échelles et de leviers. Au loin brûle la ville dont Satan alluma l'incendie. Cette flambée nocturne, au milieu de la nuit, avec la fuite éperdue des habitants emportant leurs hardes, que l'on retrouve dans toutes les Tentations de Bosch, est d'un réalisme saisissant. Le peintre reçut sans doute, dans sa vie, une impression de terreur grandiose devant quelqu'un des incendies de villes si nombreux à son époque. Dans un bon nombre de ses tableaux et dans toutes ses Tentations, on voit des horizons embrasés, les reflets et les étincelles illuminant la nuit de gerbes rouges, et ce caractère tragique a tellement frappé ses admirateurs que longtemps on ne le connut que comme « peintre de ciels d'incendie ».

Le volet du triptyque de Saint Jérôme montre une composition bien plus expressive. L'ermite est descendu vers le fleuve puiser de l'eau, lorsque, chevauchant un poisson muni de bras qui imite le geste du Saint inclinant sa cruche, le démon appelle ses horribles auxiliaires. Un diable ailé, déguisé en vieillard, lit dans un gros livre; une nonne aux ailes de scarabée le salue, un oiseau à long bec, perché sur des jambes humaines, le menace, et Satan, sous la forme d'un singe, écarte le voile qui pend d'un tronc desséché et présente au Saint une femme nue. Le jour tombe ; rare et pesant, l'air alourdit les plis du voile, au loin l'incendie fait rage ; sur le foyer embrasé se détache en silhouette une église et un pont sur lequel une ronde furieuse de monstres se démène.

Les trois panneaux de la *Tentation de Saint Antoine* de Lisbonne présentent chacun une scène séparée du drame et trois centres d'intérêt bien fixés, autour desquels la diablerie se rassemble. La scène du panneau central se passe sur une plate-forme dallée qui précède une tour en ruines et dont un lac baigne le pied. A la tour font suite des constructions puissantes, un lourd monument de pierres percé de meurtrières et de fenêtres carrées, et un cône de maçonnerie gigantesque terminé par

une coupole-terrasse d'où pendent des voiles qui enveloppent l'édifice. Au lointain brûle un village dont le clocher s'effondre sous les coups d'un diable. Le Saint est à genoux près d'un petit mur, sur la plate-forme, et un affreux cortège l'entoure. En face de lui, sont une nonne et un monstre humain sans tronc: près de l'ermite, une femme terminée en une longue queue de saurien lui présente le gobelet de liqueur enivrante, un monstre au nez fait d'une clarinette souffle du feu, un démon habillé en prêtre élève une patène où un crapaud porte l'hostie, un musicien à tête de porc, tenant en laisse un singe savant, un estropié, des chiens cuirassés de lames de fer s'approchent ; derrière eux se dessinent d'autres figures horribles. A droite, des diables à tête de porc, de singe ou de héron chantent l'office ; des cavaliers chevauchent un rat et un pot de grès ; des poissons équipés comme des navires, portant mâts et voilures, promènent des moines et des singes capuchonnés de noir ; un magicien, assis contre le mur, a tracé par terre le cercle de la kabbale, la poule noire et l'anneau.

Le volet droit précise la Tentation même de l'ascète par la luxure. Devant le Saint en prière, un démon, sous la forme d'un crapaud cornu, écarte les plis d'un voile et, dans un saule creux, apparait une femme nue. Au premier plan, comme pour souligner encore le genre de tentation qu'inflige à Saint Antoine l'impudeur infernale, sur la table rustique où deux pains sont posés, un phallus s'érige d'un pot ; trois démons s'agitent : l'un sonne la victoire, dans une trompette courbe ; un monstre acéphale est assis, dont le ventre est orné de cheveux et d'oreilles et qui porte dans le nombril un long poignard dont le symbolisme obscène n'est pas douteux. Au fond, un étang est entouré de murs pesants ; des monstres antédiluviens y nagent et dévorent les condamnés qu'on leur a jetés. Une ville flamande s'estompe au lointain.

Les dernières entreprises de l'Enfer sont représentées sur le volet gauche. Les démons enlèvent l'âme du Saint dans les airs, sur les ailes d'une immonde chauve-souris. Le corps, désormais inerte, est porté dans sa cabane par deux disciples. Sur la route qui y mène, les démons de la luxure, figurés par des êtres à tête de cerfs, précèdent le groupe lamentable de l'ermite évanoui.

Ils ont changé la retraite de Saint Antoine en un monstre, figurant un homme à genoux, nu jusqu'aux cuisses, les jambes écartées, dans la position d'un quadrupède et immobilisé dans une levée de terre battue (1).

Il faut mettre enfin à part le petit panneau du Prado, N° 3375, la *Tentation de Saint Antoine* (2), qui révèle une manière toute différente. Le Saint est assis au bord de l'eau ; à ses côtés, son animal familier, sous un abri fait d'un saule creux et de quelque chaume posé sur une perche. De l'eau, un diablotin casqué et armé lui décoche une flèche; un autre, formé d'un oiseau muni de bras et inséré dans un entonnoir, s'apprête, à coups de maillet, à briser la tête du porc; de la droite, on voit arriver un lion, un renard, des monstres portant des crocs, des boucliers, des arcs, des échelles ; un démon amène péniblement une cruche immense et inonde la retraite du moine. L'ermitage développe ses toits de paille au delà d'un fossé ombragé d'un taillis épais, au loin le paysage vallonné est planté de pins et d'ormes.

Depuis l'époque de Jérôme Bosch jusqu'à nos jours, la *Tentation de Saint Antoine* est restée la composition la plus célèbre du maître. Les âges anciens se sont édifiés devant le symbolisme excessif de cette œuvre qui illustrait si fortement la parole de Saint Paul : « Nous n'avons pas à combattre avec des

(1) Il est impossible d'insister sur l'obscénité aveuglante de cette allusion. Les Mémoires de Jacques du Clercq avouent que la sodomie était si fréquente en son temps que des exécutions terribles étaient nécessaires.

« En 1459, à Lille, Gilles de Nevers est ards et ramené en pouldre pour le ord et villain peschié de sodomie » (III, 3).

« En 1459, à Lille, feurent ards le XXIIe de juillet deux sodomites, l'ung de l'aage de 50 ans, l'autre, josne compaignon quy sçavoit jouer du tambourain » (III, 45).

« En mars 1459 on brûla aussi un hermaphrodite sodomite » (IV, 3).

Cf. P. DE CROOS. *Histoire du droit criminel et pénal dans le Comté de Flandres*. Bruxelles, 1878.

(2) Le *Tau* dont le manteau de Saint Antoine est marqué à l'épaule, serait, pour certains, le souvenir du chrisme égyptien, sorte de croix ansée, qu'adoptèrent les chrétiens d'Alexandrie lorsque la destruction du temple de Sérapis leur fit remarquer que la vie future était exprimée dans la vieille symbolique des Pharaons, par un signe où figurait la croix. Ce serait pour d'autres une simple image de la béquille dont le saint ermite usa jusqu'à sa mort, survenue, comme on sait, à l'âge de 105 ans.

ennemis de chair et d'os, mais avec les princes des ténèbres qui, dans l'ombre, leur commandent » (Éphès. VI, 10). Siguença et tous les Espagnols ont vu surtout dans la Tentation l'image de la puissance incorruptible de l'âme sanctifiée par la méditation, qui résiste avec succès à toutes les entreprises de l'Enfer.

Pour nous, l'œuvre demeure une des productions les plus caractéristiques du Moyen-Age. A côté du réalisme sain et vigoureux qui a permis ces paysages ombragés, ces vallées vertes, ces lacs où naviguent les barques infernales, ces ciels embrasés, ces ruines éclairées de reflets d'incendie, le scepticisme moderne ne peut se garder d'émotion devant les tourbillons étranges des monstres, les mêlées affreuses de démons, les assauts livrés par des armes horribles et, par-dessus tout, l'imagination tente de revivre pour un instant ces époques de foi tremblante, de cauchemars insensés, où toute vertu était une fleur, tout vice un monstre, où l'on sentait passer sans cesse dans l'ombre le souffle mystérieux d'une aile, où toute calamité, peste, maladie, orage, grêle, incendie, était œuvre diabolique, et où les tribunaux jugeaient des parchemins roussis, pactes signés de la griffe de Satan.

Il est possible maintenant de résumer la manière de Jérôme Bosch et de dégager, malgré la diversité de ses tendances, les traits saillants de son style. Or, le caractère évident de toute composition de Bosch est la dispersion du sujet, l'éparpillement de l'intérêt en une quantité de petits groupes ou bien une telle multiplicité de détails que l'œil ne peut s'arrêter à la scène principale. C'est là une différence essentielle de l'art de Bosch et des compositions de van Eyck, de Memlinc, de Weyden. L'observateur piquant et malicieux que fut van Aken a tant peuplé sa mémoire d'impressions pittoresques, de souvenirs curieux, de types amusants, qu'il en remplit jusqu'aux bords extrêmes de ses panneaux, entasse les personnages minuscules, tous d'un dessin délicat et ferme, mais dont le grand nombre fatigue, nuit à l'équilibre et empêche l'impression d'ensemble. S'il développe le paysage immense de l'*Adoration des Mages*, il y placera des groupes accessoires, des amoureux, un jongleur, des cavaliers, une auberge. Dans les Jugements derniers, dans

les Tentations de Saint Antoine, dans les *Délices terrestres* surtout, c'est un fouillis inextricable de mouvements, d'attitudes, de gestes qui s'étouffent dans les bords trop resserrés du cadre. Ce manque de simplicité, d'harmonie dans la composition se rachète par la précision vigoureuse du dessin. Bosch est le plus fin, le plus spirituel des maitres dessinateurs du Moyen-Age. Son crayon ferme et savant indique aussi sobrement le jeu d'un muscle que le profil d'un visage, choisissant quelques traits essentiels, négligeant l'ennuyeuse minutie du détail,et ses figures sont animées et vivantes. Enfin son coloris, quelquefois un peu sec et austère, se réjouit bien souvent de fraiches tonalités, surtout dans les verts qu'il possède à fond, et dont il a étudié la variété aux heures différentes de la journée. La matière cependant est toujours très fluide ; dans les ciels, notamment, elle n'est plus qu'un frottis léger, et souvent cette délicatesse lui enlève l'aspect solide des peintures néerlandaises de la grande époque.

L'étude des œuvres de Jérôme Bosch nous a donc révélé des directions assez nettement distinctes vers le symbole et vers le surnaturel, dominées toujours par l'amour de la vérité, c'est-à-dire par la recherche la plus caractéristique et la plus expressive de la nature. L'analyse a décomposé la figure si étrange de Bosch, mais ne pouvait l'expliquer.

Quelle est l'origine de ces tendances? D'où vient ce réalisme? Ce penchant au symbole est-il spécial à Bosch? Fut-il tenté par les esprits diaboliques, comme l'anachorète de la Thébaïde, et ces horribles démons lui furent-ils suggérés par le délire? Nous avons établi sa logique, sa méthode, son exactitude, sa vraisemblance dans l'invraisemblable. Ce n'est point un fantaisiste, est-ce un fou ou un visionnaire?

Ou bien, s'il est seulement un septentrional de la fin du Moyen-Age, ne domine-t-il point son époque, comme Rabelais domina la sienne?

Toutes ces questions se groupent en un problème extrêmement délicat et compliqué : Quelle est la place de Jérôme Bosch dans l'art néerlandais au début du xvie siècle? Est-il le dernier rejeton d'une époque ou est-il un phénomène au milieu de son siècle?

Il convient d'aborder résolument cette étude. Certes, nul n'oserait promettre la lumière définitive sur cette ombre, et moins que quiconque nous avons cette fatuité. Ce qui est seulement possible, c'est d'avancer coûte que coûte, planter quelques jalons, établir quelques abris sûrs pour ceux qui viendront ensuite et qui pourront alors, dans la trouée désormais ouverte, dessiner un chemin plus égal.

LIVRE DEUXIEME

JÉROME BOSCH DANS L'ART NÉERLANDAIS DU MOYEN-AGE

CHAPITRE I

Le naturalisme et la satire dans l'art et la littérature au Moyen-Age néerlandais..

N faisant, pour y replacer le maître de la peinture satirique et fantastique avant Bruegel, revivre et son milieu historique et le groupe de ses prédécesseurs, miniaturistes, tailleurs d'images, poètes et dramaturges, nous avons poursuivi un double but.

Avant tout, il fallait prouver cette affirmation que nous avons sans cesse formulée : « Bosch, si étrange, si déconcertant soit-il, reste le produit normal et définitif de son époque »; mais, d'autre part, eût-il possédé une individualité marquée comme Bruegel ou Dürer, nous n'aurions pu, sans paraître inexact et incomplet, le séparer de ce milieu. Une œuvre d'art du Moyen-Age ne peut être considérée en dehors du travail en commun, de l'inspiration collective et de l'influence traditionnelle. Certes, nous ne pourrons poursuivre dans tous ses détails l'étude des aspects de l'art néerlandais et nous devons renoncer à présenter toutes les manifestations documentaires de ces tendances, car il faudrait écrire, pour cela, l'histoire de l'architecture, de l'enluminure, de la gravure, de la peinture et de la littérature flamande au xvᵉ siècle. L'essentiel est de poursuivre méthodiquement un but plus modeste. Nous avons reconnu, dans l'art de Jérôme Bosch,

trois directions : l'une vers le naturalisme et la satire, l'autre vers le symbolisme moralisateur, la troisième vers le surnaturel et le diabolique. Ces tendances existaient-elles dans l'art du Moyen-Age, avec le caractère plastique que Bosch leur imprima ?

*
* *

Le naturalisme est vraiment, à partir du XIVe siècle, le caractère le plus général de l'art flamand.

Les philosophes de l'art ont présenté des considérations sur les rapports du climat et du style, défini le Midi classique, idéaliste et dessinateur, le Nord révolutionnaire, réaliste et coloriste. Toutes ces idées sont très vagues et souvent démenties par les faits, comme le montrerait l'étude de l'art vénitien, napolitain ou espagnol. Il est néanmoins exact que la double origine germaine et celtique ait maintenu les tendances au naturalisme et l'esprit satirique dans les populations flamandes ; que la vie de travail, l'habitude du négoce et l'aspect de la région aient donné aux habitants une aptitude toute spéciale à reproduire la nature, à individualiser les types et à saisir le vrai, le ridicule même et le grotesque plutôt que le rêve et l'idéal. On pourrait encore, — et tous les écrivains l'ont fait, — invoquer le caractère patient, minutieux et contemplatif des Néerlandais, la constitution politique ou l'activité industrielle, la race, la langue, la substitution d'une aristocratie d'argent à une aristocratie féodale, le goût des choses voyantes, du bruit, des fêtes et des kermesses. A vrai dire, toutes ces raisons ne sont pas décisives.

Au XIVe siècle, l'avènement des ducs de Bourgogne survint à l'instant favorable où, par suite des querelles violentes engagées entre villes et corporations, terminées par le triomphe complet de la démocratie sur les Communes, une autorité énergique et intelligente pouvait profiter des dissensions intestines, des passions médiocres soulevées, des grands enthousiasmes collectifs éteints, pour employer toutes les forces survivantes de la population à la conquête de la richesse matérielle. Le grand luxe, la protection fastueuse des ducs, cet élan donné au XIVe et au XVe siècles à tous les arts étaient bien faits pour développer la semence qui germait dans le vieux fonds celto-germanique.

« L'art se développa alors dans la seule direction qui pouvait produire une renaissance. » Après l'imitation servile et énervante des Byzantins, en l'absence de tout monument de l'antiquité capable de maintenir ou de relever la tradition classique, après l'inspiration française du XIIIe et d'une partie du XIVe siècle où le mot *flaemisch* était devenu synonyme de bon goût, de grâce, d'élégance et de maniérisme, van Eyck, à la suite des miniaturistes, et les huchiers, et les sculpteurs, et les poètes, et les peintres, tous inscrivirent sur leur bannière : « Le vrai et la nature », par quelques chefs-d'œuvre implantèrent leur principe dans le pays, et le pays comprit cette forme si saine, si puissante, si vivante de l'art, que le peuple se transmit à travers les générations jusqu'à nos jours, malgré les arrêts momentanés de la renaissance néo-antique du XVIe siècle et de l'influence académique de la fin du XVIIIe. Certes, il ne faudrait pas, à l'instar d'H. Taine, en considérant l'inspiration flamande comme essentiellement populaire et réaliste, fermer les yeux devant les autres aspects de l'art néerlandais, la grâce physionomique de certains portraits, la tendresse infinie chez d'autres, et surtout la première éducation à la fois française et germanique qui laissa ces tendances au symbolisme et au surnaturel, mais il faut suivre cet esprit facétieux et gaillard où la gaieté, l'observation la plus aiguë, la satire la plus acerbe vont s'épanouir dans les chants des *Kerels*, dans les *Sotternyen* populaires : « *Ende lacht die ruters uut!* » « Moquez-vous des chevaliers ! », dans les farces de Thyl Uylenspiegel, dans les joyeux lurons ou les bourgeois finauds de Jérôme Bosch, et dominer, par la recherche patiente et sincère du vrai, du pittoresque, de l'expressif, les scènes les plus émouvantes de van Eyck et de Rogier van der Weyden, comme les puissantes individualisations de van Aken. Dans le réalisme de l'*Adoration des Mages*, dans les caricatures des *Ecce homo*, dans les satires dés compositions gravées, il n'y a que les différentes formes du même esprit flamand. Dans l'art flamand, en effet, la caricature et la satire sont avant tout des perfectionnements ou des spécialisations du naturalisme. Tandis que l'art satirique moderne procède par généralisations et s'exprime surtout par des types convenus et immuables, désignant les vices ou les ridicules, l'art flamand, poussant à

l'extrême l'analyse et l'individualisation des types, aboutit au même résultat par la déformation la plus expressive des traits d'une figure. La satire dans l'art de Bosch et dans l'art flamand n'est qu'une forme du naturalisme, la plus audacieuse et la plus aiguë.

Cependant, à côté de cet entraînement à l'imitation pittoresque de la nature qui peuplait manuscrits, tympans, stalles ou tableaux d'une Cour des miracles bruyante, de rustauds, de citadins, de femmes du peuple, de disputes, de cris, de rires et de ripailles, se manifesta sous l'influence française toujours puissante malgré les efforts vers l'émancipation, et surtout sous l'influence de la littérature allégorique de Jan de Meung et des poèmes indigènes de Renart, une satire symbolique où les rôles furent joués par les animaux, et c'est à ce double courant qu'il faut rapporter l'art de Jérôme Bosch, et suivre le développement de ces tendances à travers l'art et la littérature du Moyen-Age.

*
* *

« Bosch descend en droite ligne des enlumineurs et des sculpteurs satiriques du Moyen-Age. » Il y a, dans cette opinion, bien plus qu'une vérité générale, il y a le secret de la formation toute entière du peintre. L'influence des miniaturistes sur les peintres flamands du xv[e] siècle fut si grande qu'on crut longtemps que van Eyck. van der Weyden, Memlinc, Gérard David, Mabuse avaient peint des manuscrits (1). Les petites scènes si animées et si justes des enlumineurs flamands (2) ont certainement éveillé chez les peintres ce profond sentiment de la vérité, cet amour de la vie qui placent leur art si près de nous. Et en même temps le goût des représentations grossièrement réalistes, le goût de la satire et du burlesque se manifestait dès les premières lettrines, dès les premiers encadrements du xi[e] siècle. Dès le début, les sujets satiriques vont devenir plus nombreux

(1) Cf. *Comptes-rendus du Congrès archéologique et historique de Bruges*. Bruges, 1902, 3[e] partie (Quatrième section), p. 34 et s.

(2) C[te] A. DE BASTARD. — *Peintures et ornements des Manuscrits, classés dans un ordre chronologique pour servir à l'histoire des arts du dessin depuis le IV[e] S. de l'ère chrétienne jusqu'à la fin du XVI[e] S.* Paris, 1835 et s., 20 liv. in-fol.

le sentiment et l'expression dans les physionomies, cette caractéristique de l'art populaire flamand, se dessinent plus audacieusement.

Comme l'a fort bien expliqué M. Maunde-Thompson (1), dès que le scribe flamand arrondit l'O initial d'un chapitre, il ne put résister à la tentation d'y mettre des yeux, un nez et une bouche, fût-il même engagé dans la calligraphie d'un docte traité philosophique, et ces éléments naïfs d'une figure, il ne chercha point à les former de sa fantaisie, mais il observa tels yeux louches d'un collègue, le nez rubescent du cuisinier du cloître ou le sourire discret et grave du père abbé. Le grotesque, dès qu'il est employé dans l'ornementation, est saisi sur la nature elle-même.

Les premiers manuscrits flamands du XIe et du XIIe siècles contiennent un grand nombre de lettrines où les miniaturistes se plaisent à représenter les farces grossières des histrions, nomades ou attachés à quelque seigneur, « mimes, sauteurs, faiseurs de tours et de culbutes, lutteurs et gredins divers (2) ». Le genre de leur plaisanterie était assez peu raffiné : les coups de pied dans le bas des reins, l'exhibition plus ou moins mal odorante de chausses abaissées, telles sont les scènes qui faisaient éclater de rire les ouailles de Lambert le Bègue, de

(1) E. Maunde Thompson. — *The grotesque and the humourous in illuminations of the Middle Ages* (*Bibliographica*, Londres, part. VII, p. 309).

(2) Ce peuple, si misérable et si redouté, qui pullulait dans toutes les grandes villes du Moyen-Age était divisé en classes inégalement privilégiées : C'étaient les *Courtauds de Boutange* qui n'avaient le droit de filouter que pendant l'hiver, les *Capons* qui mendiaient dans les cabarets et engageaient les buveurs au jeu, en feignant de perdre leur argent contre quelque compère ; les *Francs mitoux* qui contrefaisaient les malades ; les *Malingreux* qui mendiaient dans lès églises, afin, disaient-ils, de réunir les frais d'un pélerinage ; les *Orphelins*, demi nus, chargés de paraître transis de froid ; les *Polissons* vêtus de pourpoints, sans chemise, avec un chapeau sans fond et une bouteille au côté ; les *Rifodés* dont la maison, le mobilier et le bétail venaient d'être détruits dans un incendie ; les *Sabouleux* qui simulaient l'épilepsie. Les plus connus aux Pays-Bas étaient les *Hubains* porteurs de faux certificats attestant leur guérison de la rage par le pélerinage de Saint Hubert des Ardennes : les *Mercandiers*, qui se faisaient passer pour d'honnêtes marchands ruinés par la guerre ; les *Drilles* ou *Narquois* qui demandaient l'aumône, l'épée au flanc ; les *Callots* qui racontaient leur guérison de la teigne au sanctuaire de Sainte Reine à Flavigny en Bourgogne.

Liège (1), malgré ses sermons et ses invectives, et que Bosch, comme nous l'avons vu, n'oublia point de conserver dans l'*Enfant prodigue*, de la galerie Figdor, dans les gravures de la *Fontaine d'amour* et les dessins de l'Albertina.

Le manuscrit 253, *S. Augustini Enarrationes in omnes psalmos* (2), de la bibliothèque de Douai, montre ainsi la bataille de deux jongleurs s'arrachant les cheveux et la barbe, et dont l'un, dans son ardeur, perd ses chausses et exhibe, aux grands éclats de rire de la compagnie, « des rotondités charnues ». De même les éclopés, boiteux, infirmes, fournissent une source inépuisable de comique ; un combat entre deux mendiants à jambes de bois est représenté au fol. 17 du même manuscrit, au N° 492 du même dépôt, où deux invalides se menacent de la hache et se tirent par la barbe.

Les jongleurs (3), à leurs farces grossières, ajoutaient les culbutes de singes dressés, les parodies de tournois, les joutes de lances exécutées par des animaux bariolés des couleurs les plus invraisemblables. Le Psautier de Tennison, de la deuxième moitié du XIIIe siècle, montre des singes savants qui font tourner des assiettes, les lancent adroitement en l'air, aux sons d'une viole que joue leur maître. Dans l'*Adoration des Mages* du Prado, dans la *Tentation* de Lisbonne, dans la *Tentation* du Prado N° 3375, Bosch a également reproduit des singes, des jongleurs, des ours, des lions marchant sur les pattes de derrière. Dans le tableau de Saint-Germain-en-Laye, il montre les tours d'un escamoteur, et van Mander vit jadis, dans la *Fuite en Egypte*, un cercle de paysans attroupés autour d'un ours savant.

Mais, en dehors de ces rapprochements de détail, les miniatures du manuscrit de la Vie de Saint Wandrille, du début du XIe siècle, provenant de l'abbaye de Saint Bertin et conservé à la

(1) Cf. JUSSERAND. *Revue des Deux Mondes*, 1893, page 836.

(2) Les cotes que nous avons adoptées pour les Mss. extraits de la bibl. de Douai sont celles du *Catalogue général des Mss. des biblioth. publiques des départements* (Ministère de l'Instruction publique), tome VI. Imprim. nationale, 1878.

(3) Pour l'histoire et le rôle des jongleurs et bateleurs au Moyen-Age, cf. WRIGHT, op. cit., p. 104.

bibliothèque de Saint-Omer (Pas-de-Calais) (1), montrent en germe le réalisme satirique qui, au XIVe siècle, deviendra le caractère dominant dans toute l'ornementation des manuscrits. Il faut y joindre le manuscrit 344 (2) de Cambrai, *Comentaria in Lucam* (3), provenant de l'abbaye du Saint-Sépulcre et exécuté au XIe siècle. Nous en avons extrait la lettre initiale O, où Saint Luc sacrifie un bœuf, armé d'un gigantesque coutelas, très semblable à ceux dont Bosch arme ses démons et ses bourreaux. Au XIIIe siècle, la laideur et la vulgarité se traduisent en caricatures assez difformes ; on accuse la méchanceté par le ricanement, la dépravation morale par l'abaissement des angles de la bouche. L'exemple le plus curieux semble être le psautier manuscrit de la bibliothèque de Bourgogne à Bruxelles (597) (4), dont les facéties, les têtes expressives font prévoir les maîtres « drôles » du XVe siècle. Un manuscrit de 1323, fait par Pierre de Raimbeaucourt (5), montre aussi des bas de pages chargés de petites scènes d'un esprit satirique, où s'agitent des femmes et des animaux. Enfin le N° 153 de Cambrai, *Missale Cameracense*, annonce toute la hardiesse des dessinateurs futurs, dans l'exagération grotesque des gestes. Le livre d'heures de Maestricht (6) du début du XIVe siècle (British Museum) est rempli du début à la fin de ces merveilleuses petites scènes humoristiques. C'est un moine jouant du violon sur un soufflet, avec, pour archet, une

(1) Ce Mss N° 764 (*Catalogue général des Mss. des bibliothèques des départements sous les auspices du ministre d'État*. Paris, Imprimerie Impériale, 1861) est un in-4° sur vélin. C'est entre le N° 2, *Commemoratio genealogiae Domini Arnulfi* et le N° 3, *Incipit prefatio de vita Sancti Wandregisiti confessoris* que sont placées, sur deux feuillets, les célèbres miniatures de Saint Wandrille.

(2) Les cotes des Mss. cités dans la bibl. de Cambrai sont celles du *Catalogue général des Mss. des bibliothèques publiques de France*. Tome XVII, Paris, Plon, 1891.

(3) A. Durieux. — *Les miniatures des manuscrits de la bibliothèque de Cambrai*. Cambrai, 1861, 1 volume in-8 et un album de gravures d'après les miniatures.

(4) La cote 597 a été donnée par le Catalogue van den Gheyn, de 1901. Le Catalogue Marchal donnait 5163.

(5) A. Wauters. — *Les commencements de l'école de peinture flamande avant les Van Eyck* (*Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1883, p. 353).

(6) Maunde Thompson, op. cit., p. 309.

quenouille, et faisant danser une nonnette, la robe troussée, découvrant un peu haut ses jambes. Le psautier dit de la Reine Marie montre dans une page un groupe de deux jeunes filles et de deux jouvenceaux, dansant en se tenant par la main, et sur une autre page, comme pendant à cette charmante scène, deux moines et deux nonnes répétant les gestes d'une façon un peu trop amusante, aux sons d'une guitare et d'une cithare. Toutes ces illustrations ne sont point encore des satires. La bonne humeur, la malice seule les animent, les conventions idéalistes du passé dominent jusqu'à la fin du XIVe siècle. L'enluminure n'est exécutée, du moins pour une grande part, que dans les cloîtres; elle conserve encore une simplicité de lignes presque hiératique, et en tout cas, reste imprégnée d'une inspiration sévère. Dès la fin du siècle, les peintres sont devenus des laïques, les amateurs sont gentilshommes et nobles dames, on commande désormais livre d'amour comme livre d'heures, l'école des Illuminatores de Bruges proclame enfin nettement le réalisme. C'est d'abord la Bible en vers (15001) (1) de van Maerlant (2) à la bibliothèque de Bruxelles, le psautier de Louis de Male (9961) (3) et surtout l'*Alexanders historie* (9018) (4), d'une inspiration franchement flamande. Les fonds d'or ont disparu, des petites scènes ressuscitent les principaux incidents de la vie sociale et intime, le personnage qu'on aperçoit à chaque feuillet, c'est ce joyeux gas un peu lourd, mais à l'œil brillant, ancêtre de tout ce monde pittoresque et comique qui anime les tableaux de Jérôme Bosch. Un manuscrit de Grenoble (53) exécuté en Flandre vers 1350 *(Moralia Gregorii super Job)*, montre déjà ces belles faces rouges, ces profils violemment tracés, ces chaperons grotesques. L'amour avec lequel l'artiste caresse ces faces bourgeoises et rubicondes, étage ces triples mentons et arrondit

(1) Les cotes que nous adoptons pour les Mss tirés de la bibl. de Bruxelles sont celles indiquées par le *Catalogue des Mss. de la bibliothèque royale de Bourgogne*, publié par ordre du Ministre de l'Intérieur. Bruxelles et Leipsig, 1842, 3 vol. in-4.

(2) JACQUES VAN MAERLANT. — *Biblia latina in rythmos vernaculos translata* [en vers flamands] écrite en 1369. Le Catalogue van Hulthem, imprimé à Gand en 1837 lui donnait le N° 1.

(3) Psalterium en langue latine du premier tiers du XIVe siècle.

(4) *Alexanders historie oft Legende* [en flamand], écrit en 1360.

ces panses bien remplies, ramène directement l'art à la caricature. Il faut citer aussi le manuscrit du roman de Fauvel, à la Bibliothèque Nationale. Ce manuscrit n'est pas néerlandais, mais l'habitude du « Charivari », dont il donne une représentation célèbre, fut si répandue dans les Flandres et en Angleterre, où elle subsiste encore, que les enlumineurs satiristes du XIV[e] siècle durent également l'interpréter (1).

Au XV[e] siècle, la peinture des manuscrits est encore plus anecdotique et plus saisissante. On y suit l'existence laborieuse et grossière du paysan, les chasses et les pas d'armes du seigneur, les gaietés bruyantes du cabaret. L'exemple typique est le livre pontifical du British Museum (Landsdowne Mss. 451). La figure couverte de pustules, la tête serrée dans un capuchon et coiffée d'un large feutre, exhibant les moignons horribles d'un pied et d'une main coupés, un mendiant agite sa sonnette en criant : « Soyez généreux, mon gentil maître, pour l'amour de Dieu ! ». Il y a là tout l'art de Bosch et de Bruegel.

*
* *

Ce réalisme satirique aux contrastes heurtés, aux voix discordantes, aux costumes à mille couleurs, devait revêtir toutes les formes, parler toutes les langues. A côté du pinceau fin du miniaturiste, le ciseau du sculpteur, le couteau du huchier, la plume du poète, la vielle du conteur populaire, la brosse du peintre de « platte painture », sont les instruments à son usage. Nous le verrons bientôt lancer sur la place publique, dans la bouche des ménestrels, les chants passionnés qu'inspire la liberté communale et qu'écrivit Maerlant; il dressera, en face des mystères sacrés, les tréteaux profanes, rajeunira même dans les deux genres dramatiques le costume traditionnel, et les

(1) On exécutait le *charavallium* ou *carivarium* à l'occasion des secondes noces d'un homme ou d'une femme et encore à l'occasion d'une union mal assortie, d'épousailles de gens mal vus de leurs voisins. On s'assemblait alors devant la maison des mariés pour leur offrir une aubade discordante. Les musiciens revêtaient des costumes et des masques burlesques et les instruments n'étaient pas moins ridicules, car ils se composaient surtout d'ustensiles de cuisine, poêles à frire, cuillers, casseroles ou mortiers.

vieux thèmes par une ardente sève de vérité ; en même temps qu'il peuple les feuillets des missels, des bibles et des histoires, il accroche aux portails des églises des figures hardies, il entoure les tombeaux de « plourants » expressifs, il impose au huchier les vivantes caricatures des miséricordes, des stalles et des accotoirs. On peut dire que c'est du jour où les moines ne furent plus maîtres des arts, où ils furent débordés par une société que peut-être ils avaient élevée, mais qui laissait de côté leurs méthodes surannées d'hiératisme, c'est-à-dire au XIVe siècle, que parut dans l'architecture cette fièvre d'individualisme, cette tendance nouvelle et réaliste dans le choix des sujets et la manière de les exprimer. Après avoir laborieusement appris son métier, l'école de sculpture du XIVe siècle va-t-elle chercher et recevoir de même son expression dans un enseignement pieusement docile ? « Non, écrit Viollet-le-Duc (1) ; elle compose en » regardant autour d'elle ; elle abandonne entièrement les » errements admis pour recourir à la nature comme à une » force toujours vivifiante. Lorsque l'art franchit les limites du » cloître pour entrer dans l'atelier du laïque, celui-ci s'en saisit » comme d'un moyen d'exprimer ses aspirations longtemps » contenues, ses désirs et ses espérances. La société civile vit » dans l'art un registre ouvert où elle pouvait jeter hardiment » ses pensées, sous le manteau de la religion. Que cela fût » réfléchi, nous ne le prétendons pas, mais c'était un instinct : » l'instinct qui pousse une foule manquant d'air vers une porte » ouverte. Les évêques, au sein des villes du Nord, qui avaient » dès longtemps manifesté le besoin de s'affranchir des pouvoirs » féodaux, poussèrent activement à ce développement des » arts, sans s'apercevoir que les arts, une fois entre les » mains des laïques allaient devenir un moyen d'affranchisse- » ment dont ils ne seraient bientôt plus les maîtres. Si on » examine avec une attention profonde cette sculpture laïque, » si on l'étudie dans ses moindres détails, on y découvre bien » autre chose que ce qu'on appelle le sentiment religieux ; ce » qu'on y voit, c'est avant tout un sentiment démocratique

(1) VIOLLET-LE-DUC. — *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Paris, Morel, 1866 (VIII, 138).

» prononcé dans la manière de traiter les programmes donnés, » une haine de l'oppression qui se fait jour partout. »

Nous ne pouvons, bien entendu, suivre cette sculpture satirique et naturaliste des tailleurs d'images ou des huchiers dans toute l'histoire de l'architecture du Moyen-Age. Il faudrait pour cela citer tous les moulages faits de stalles, de chapiteaux et de gargouilles, empruntés aux édifices gothiques et conservés à Londres, au Musée de Kensington, ou à Paris, au Musée de Sculpture comparée du Trocadéro. Malgré la part considérable qu'il faut accorder aux artistes septentrionaux (1) dans la menuiserie et même dans la sculpture du XIVe et du XVe, et malgré le caractère nettement flamand de bien des pièces d'art français, il faut se contenter de citer le corbeau de l'hôtel de ville de Noyon, qui est du XVe siècle, et qui rappelle les si bons tours de Thyl Uylenspiegel; les stalles de la cathédrale de Sherborne, en Angleterre, où un écolier rebelle reçoit le châtiment... capital au grand effroi de ses condisciples; celles de la cathédrale de Rouen qui montrent le *Lai d'Aristote* (2), où le philosophe, amoureux de la courtisane Phyllis, s'est laissé seller comme un cheval et porte la femme, qui le fouette, jusqu'au palais d'Alexandre; la *Bataille pour les culottes*, tirée du fabliau de Sire Hains et Dame Anieuse (3); les miséricordes (4) de Wellinborough, dans le comté de Northampton, de la collégiale de Champeaux (Seine-et-Marne), de l'église Saint Gervais et Saint Protais de Paris, et surtout de Saint-Martin-au-Bois, dans l'Oise (5). Nous avons choisi ces quelques exemples empruntés à l'art français ou anglais du XIVe et du XVe, parce qu'ils paraissent l'œuvre des nombreux sculpteurs sur bois flamands

(1) J. Destrée. — *Étude sur la sculpture brabançonne au Moyen-Age* (*Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, 1899, t. XIII.

(2) Ce conte, très célèbre au Moyen-Age, imaginé comme preuve de la puissance diabolique des femmes fut sculpté à Lausanne, à Lyon, à Rouen, à Paris, dans les aquamaniles dinantaises du XIVe siècle.

(3) Cf. *L'Art*. Paris, 1882, t. XXVIII, p. 86.

(4) On appelle *miséricorde* ou *patience*, l'espèce de console placée au-dessous de la bascule d'une stalle. Les prêtres, fatigués de la position debout pendant toute la longueur des offices se reposaient sur ces étroits supports, les bras appuyés aux *accotoirs*.

(5) de Caumont. — *Cours d'antiquités monumentales*. Paris, 1841 (VI, 607).

qui allaient offrir leurs services aux constructeurs de cathédrales et qu'on appelait « faiseurs de poupées ». Ces compagnons flamands apportaient avec eux un répertoire de sujets profanes, et le clergé ne pensait pas que quelques facéties pussent faire tort à la religion. Le répertoire était assez restreint et ils le portaient aussi bien au nord qu'au midi, à l'est qu'à l'ouest. Les sculpteurs de poupées, dont le goût pour les représentations familières se doublait d'une extrême indécence, taillaient dans le bois quelque événement local, un mari battu par sa femme, un moine surpris trop près d'une religieuse, quelque lécheur de plat ou humeur de pot. Les stalles de Rouen sont, comme l'on sait, l'œuvre des huchiers brabançons Paul Mosselman de Bruxelles, Hennequin d'Anvers, Guillon du Chastel et « Laurens d'Isbre, Flament » (Laurent d'Ypres, flamand). Certaines physionomies burlesques répandues dans l'ornementation architecturale expliquent bien des contorsions et des déformations que nous avons observées chez Jérôme Bosch. Le plus curieux exemple est sûrement le geste si fréquent dans la sculpture grotesque de deux mains maintenant élargie la bouche immense d'un masque. Ce geste est exactement reprodnit dans la *Descente aux Enfers* de Vienne par une énorme figure dont la gueule représente l'entrée de la Géhenne.

Mais il faudrait s'arrêter plus particulièrement aux spécimens de cette hucherie satirique en Brabant, et surtout aux grands sculpteurs réalistes de l'école hollando-bourguignonne de Claus Sluter.

C'est dans l'église de Bréda qu'on trouve les plus curieuses sculptures en bois des provinces hollandaises (1). Chacune de ces stalles représente « une des mille faces du peschié de chair », que l'artiste a voulu reprocher aux moines. Chacun des acteurs est, en effet, revêtu du capuchon ecclésiastique et souvent ses oreilles s'allongent significativement comme celles de l'âne. L'un se livre à la gloutonnerie, l'autre caresse une grosse fille avenante; celui-ci dort, celui-là s'enivre. Un des personnages bouffons tient un broc à chaque main. Il porte à ses lèvres et vide celui de la main droite, pendant qu'il emplit drôlatiquement

(1) *Revue des Deux Mondes*, 1835, 4e série, III, p. 428.

celui de la main gauche, incliné à la hauteur du ventre. Ces compositions capricieuses sont très énergiquement dessinées, les figures surtout se font remarquer par une expression à la fois naïve et malicieuse. Les poutres de bois sculpté de l'hôtel de ville de Damme présentent les caractères d'une grivoiserie encore plus hardie : C'est un manant levant la queue d'un porc et examinant le pertuis ainsi découvert. Puis, c'est un juge choisi pour la procédure ignominieuse du « Congrès ». Devant l'accusation d'impuissance portée par sa femme, un mari, ayant descendu ses chausses, se réhabilite par un argument irréfragable. Plus loin, une salle de bains où une femme se prépare à entrer dans l'eau, accompagnée d'un galant (1). Mais bien plus curieuses encore, puisque les dessins au moins furent fournis par Alart du Hameel, ami de Jérôme Bosch, sont les sculptures de la cathédrale Saint Jean, à Bois-le-Duc, que nous avons décrites.

Ces diverses œuvres, tirées à dessein de la région qu'habita Jérôme Bosch, sont issues de la grande sève naturaliste qui allait permettre la Renaissance, après l'abandon des traditions gothiques et idéalistes du XIIIe siècle et qui dominait alors l'école de sculpture hollando-bourguignonne (2). Jean Maelweel, Jean de Liège, Joseph Colart, Jean de Marville, Philippot van Eram, Gillequin Tailleleu, Liefvin de Hane, Hannequin Stienne Vauclair, Claus de Werve et surtout Claus Sluter « de Orlandes », le génial sculpteur de la Chartreuse de Champmol, du Puits de Moïse et du tombeau de Philippe-le-Hardi à Dijon, consacrent,

(1) Une stalle de l'église St-Gervais et Protais à Paris, montre également une femme nue au bain. Un homme s'apprête à entrer dans sa baignoire. Il ne faut pas oublier que les maisons de bains au XVe siècle étaient des lieux de rendez-vous très mal famés. Tous les anciens chroniqueurs nous ont laissé des anecdotes piquantes sur ces maisons de débauche. C'est ainsi que le Parlement de Toulouse par arrêt du 8 août 1477 avait dû condamner Jacques Le Roy, baigneur et étuviste à être *fustigé tout nu en faisant le tour accoutumé permi les rues de la ville et de la viguerie pour faict de ruflanage.* En Allemagne, les Badstuben de l'époque d'A. Dürer étaient également des établissements de moralité très équivoque. Les gravures du maître sont assez significatives à ce sujet. Cf. CHARLES EPHRUSSI. *Albert Dürer et ses Dessins.* Paris, 1882.

(2) A. MICHIELS : *L'art flamand dans l'Est et le Midi de la France.* Paris, 1877. — PERRAULT-DABOT : *L'art en Bourgogne.* Paris, 1894. — LOUIS COURAJOD : *Leçons professées à l'École du Louvre. Les origines de la Renaissance.* Paris, 1901, tome II.

sous l'impulsion d'une volonté ferme et réfléchie, le triomphe définitif du réalisme et empruntent leurs modèles à la vie. Les statues de Sluter sont souvent de proportions contestables, le dessin manque encore d'exactitude, les corps sont ramassés, les têtes manquent de solidité et d'assiette, mais l'impression sauve tout l'ensemble. « Sous l'étoffe naturellement drapée on suit les contours de la poitrine, les lignes des hanches, la chute des reins, la flexion des genoux. Cette impression équivalente à celle que donne le réel est encore accrue par le soin avec lequel sont rendues les diverses parties du costume, les broderies, les galons, les coiffures, les chaussures, surtout les livres et les boucles de ceintures (1). »

Telle est la sculpture naturaliste du xive et du xve siècles. Les artistes, sous l'inspiration libérale et populaire, étalent au pilori le moine luxurieux, le chevalier pillard, le baron despote. Le vilain qui ne peut s'acheter un tombeau où il dorme en effigie, se reconnaît dans ces légendes sculptées, voisinant avec les apôtres et les saints. Il se contemple sous les traits d'un des prophètes, sait qu'un Juif de la rue Charrue posa pour le Moïse de Sluter et que le crâne d'Isaïe fut copié sur quelque calvitie bourguignonne.

* * *

Un même souffle de naturalisme s'exprimait en même temps dans la littérature populaire, chansons et farces dialoguées, dans l'intarissable gaieté de Thyl Uylenspiegel, dans la poésie âpre et enflammée de Maerlant, dans les sujets des représentations dramatiques.

Dès la fin du xiiie siècle (2), le peuple flamand, à qui l'étroite organisation corporative des gildes avait permis la cohésion et la conscience de sa force, édifia contre les partis des *Poorters*, riches négociants et seigneurs de la Hanse, une démocratie communale dont l'élan fut irrésistible. Les comtes de Flandres, et surtout Guy de Dampierre, puis Philippe-le-Bel, s'appuyant

(1) A. Kleinclausz. — *Claus Sluter et la sculpture bourguignonne au XVe s.* Paris, Libr. de l'art anc. et mod.., 1906.

(2) C'est, en effet, en 1280, que les communes flamandes d'Ypres et de Bruges renversèrent leurs échevins, suspects à l'irritation populaire.

sur le patriciat financier, un drame sanglant devait se dérouler sur le sol de Flandre. Deux factions s'opposèrent, celle des gens du Lys ou *Leliaerts*, qui comprenait les nobles et le haut clergé, celle des *Klauwaerts* ou gens de la griffe qui groupa toute la plèbe des petits artisans, moines pauvres, frères mineurs, conduits par Guiot de Namur, Guillaume de Juliers, archidiacre de Liège, et Pierre de Coninc, « l'Esmouveur de peuples ». Pendant ces quelques années d'une lutte terrible, dit M. Fiérens-Gevaert, « la vie morale des provinces flamandes devint d'une intensité extraordinaire. Toutes les âmes reçurent le baptême de l'héroïsme et de la fierté », C'est, en 1302, l'affreuse tuerie des Matines brugeoises, prologue de la grande victoire des *goedendag* dans les prairies de Courtrai, où les communiers anéantirent la brillante armée des chevaliers français, « la plus belle qui fust puis le tens Alixandre », aux clameurs farouches du *Vlaanderen den Leeuw*.

C'est alors qu'apparaît cette littérature flamande du XIII[e] siècle, dont l'inspiration est franchement populaire et qui chante la victoire des artisans et du peuple sur le parti des nobles et des *poorters*. C'est le *Dietsche catoen* qui fouaille la couardise des riches et reproche aux barons leur cruauté.

Hare ambacht dat is Roef ende Moert !
Leur métier n'est que pillage et meurtre (1).

Jacques van Maerlant (2), le grand poète flamand, le « vader der dietschen dichter algader », exprima dans une langue vigoureuse toutes les revendications populaires. Il était né, au milieu du XIII[e] siècle, à Damme, et s'était d'abord consacré à la poésie aride et savante de sa *Rijmbibel*, du *Der Naturen Bloeme* et des *Bloemen van Aristoteles*. C'est dans le *Spieghel Historiael*,

(1) A. Dinaux. — *Les Trouvères brabançons, hainuyers, liégeois et namurois*. Bruxelles, 1863.

(2) J. Te Winkel : *Maerlant's Werken beschouwd als spiegel van de XIII[e] eeuw*. Gand, 1892. — C. A. Serrure : *Letterkundige geschiedenis van Vlaanderen*. Gand, 1872, in-8. — Stecher : *Histoire de la littérature néerlandaise en Belgique*. Bruxelles, 1886, 1 vol in-8. — J. Te Winkel : *Geschiedenis der nederlandsche Letterkunde*. Haarlem, 1887, in-8. — W. J. Jonckbloet : *Geschiedenis der nederlandsche Letterkunde*. Groningue, 1888-92, 6 vol. in-8.



le *De Wapene Martijn* et sa parodie, le *De Verkeerde Martijn* que sa voix devient plus âpre et qu'il stigmatise l'oppression des humbles par les seigneurs, les prélats et les riches. « Ils s'attaquent, écrit-il, semblables à des fourmis-lions, et s'emparent sans scrupules, de l'épargne et du travail des pauvres, puisqu'eux-mêmes ne peuvent rien produire ; ils dépensent en folies l'or qui soulagerait la misère. Ils ont de si fortes mandibules qu'ils dévorent en orgies tous les biens du pauvre »... « J'entends partout la plainte douloureuse des misérables (1) ; Mon Dieu, ne nous aiderez-vous point ? ne daignerez-vous pas nous nourrir ? Ils crient, l'estomac vide, les membres affaiblis, les bras nus..Et vous, montés sur vos hauts destriers, symboles de l'avarice et de l'orgueil, ou voluptueusement assis près de vos brasiers, vous ne les écoutez pas. Vous les repoussez cruellement. Mais votre lâche indifférence sera punie, comme celle du riche que Lazare supplia inutilement de rafraîchir ses lèvres. Oui, oui, je veux vouer nos tyrans aux flammes éternelles et les suivre aux sombres lieux pour leur reprocher leur honte à tout jamais ! » Quant aux princes de l'Eglise, « ils vivent dans l'orgueil, l'ivrognerie, la gourmandise et la luxure ». Ils ne recherchent que le décor somptueux des palais, les bijoux, les équipages, les vins et les courtisanes : « *Vleselik leven, luxurie ende fier gelaet !* » Les moines ne sont pas plus dignes ! « Ni la blancheur des vierges, ces lis vivants, ni la violette des confesseurs, ni la rose empourprée des martyrs ne le peuvent toucher. Mais, écrit Odo de Cirington (2), donnez-lui une catin et un cabaret plein de gens qui rient et qui boivent, et voilà le paradis du moine ! » Après Jacques van Maerlant, ce fut Jan Boendale (3) dans son dialogue satirique de *Jans'teslye*.

Auprès de ces pamphlétaires, surgit la gaillarde facétie de Thyl Uylenspiegel. La version primitive de ce conte appartient au XIVe siècle et on a beaucoup discuté sur son origine. Les uns

(1) Cette traduction, assez libre, mais qui respecte toute la vigueur de l'accent est due à M. Fiérens-Gevaert.

(2) AUGUSTIN FILON. — *La caricature en Angleterre.* Paris, Hachette, 1902.

(3) H. HAERYNCK. — *Jan Boendale, zijn leven, zijn werk en zijn tijd.* Gand, 1888.

y voient une œuvre allemande, les autres une production thioise; en tout cas, le premier texte était écrit en bas-allemand, qui est, à peu de chose près, la langue flamande du Moyen-Age (1). La popularité du récit fut très grande : Il ne tarda pas à être traduit en français, puis en anglais en 1520, en latin même; mais c'est surtout aux Pays-Bas que sa vogue fut significative. En 1520, Dürer, dans son voyage, dépensait « ung sol pour deux Uylenspiegels », et, après la mort de Jérôme Bosch, Nemius, recteur d'école à Bois-le-Duc, donnait une édition latine sous le titre : *Triumphus humanae stultitiae vel Tylus Saxo, nunc primum latinitate donatus a Joanne Nemio,* imprimée à Utrecht.

Le comique qui se dégage de ces invraisemblables bouffonneries est toujours tiré des procédés les moins délicats et la satisfaction des besoins naturels en est une source éternellement chérie. De même que nous avons vu, dans l'œuvre de Bosch, tant de petits personnages accroupis, nous trouverions Thyl Uylenspiegel, à Brême, « arrosant le rôti avec son derrière »; à Cologne, « se vuydant le ventre sur la table d'auberge », « maculant les lits et accusant de ce méfait un prêtre », souillant les bocaux d'un apothicaire » et « scellant à sa façon son testament pour que le curé se salisse les mains ». C'est à ces burlesques indécences que s'esclaffèrent les beaux gentilshommes des cours de Bourgogne jusqu'au XVIe siècle. Pour nous, ces contes populaires offrent le tableau d'une continuelle satire de ce temps où tout ambitieux sans scrupule, tout imposteur effronté, tout fripon gouailleur pouvait tenter la conquête du monde.

La littérature dramatique, outre qu'elle manifeste également ce goût pour les représentations burlesques, doit encore retenir notre attention pour l'influence qu'elle exerça sur l'art du XVe et du XVIe siècles, et que M. E. Male appelle « le renouvellement de l'art par les Mystères ».

Il faut bien distinguer, dans la littérature des Pays-Bas, le

(1) J. O. Delepierre : *Aventures de Tiel Ulenspiegel.* Nouvelle édit. dédiée aux bibliophiles belges. Bruges, Bogaert, 1835. — Pierre Jannet : *Les aventures de Til Ulespiègle.* Trad. faite sur l'original allemand de 1519. Paris, Lemerre, 1880.

théâtre d'inspiration et de langue françaises et le théâtre de langue thioise et d'inspiration populaire. Le théâtre français (1) installa aux Pays-Bas des cérémonies grotesques assez voisines de la fête des Fous et elles y développèrent le même esprit railleur et turbulent. A Cambrai, à Lille, à Ath, à Douai, à Gand, à Bruges se célèbre la Fête des Innocents. Mais c'est à Tournai, le 28 décembre de chaque année, qu'avait lieu la plus curieuse de ces bouffonneries, l'élection de l'Evêque des Sots (2). Sur un échafaud dressé devant le grand portail, les bourgeois élisaient pour évêque un des petits vicaires, le coiffaient d'une mitre à grelots et lui mettaient en main la marotte. Les Fous, habillés en arlequins, rivalisaient à qui prendrait la posture la plus bizarre et la plus indécente (3). Interdite par le clergé en 1497, mais sans résultat, cette cérémonie fut complètement abolie par arrêt du Parlement de Paris, le 18 novembre 1499 « pour excès, actemptas et crimes et délitz, soubz coulleur de faire un evesque des sotz ». La fête fut alors laïque et se déroula dans la ville ; elle disparut en 1501. A Bruxelles, dans l'église des Augustins, on mimait avec un condamné à mort le Portement de croix et la Crucifixion. Mais la forme la plus caractéristique du théâtre fut le *Jeu du chariot* ou *Wagenspel*, un peu semblable aux *pageants* des gildes anglaises, aux *carri* de Rome, à la *fiesta de los carros* en Espagne, c'est-à-dire le théâtre roulant, où des compagnons (*ghesellen*) présentent une revue satirique des habitants. C'est ainsi qu'en 1475, à Peteghem, près de Deynze, se joua la facétie de *Masscheroene* et en 1477, à Bruges, le *Wagenspel*, donné pour l'archiduc Maximilien. En dehors des anciennes traditions

(1) F. von Hellwald : *Geschichte des Hollandischen Theaters*. Rotterdam, 1874. — H. E. Moltzer : *De middelnederlandsche dramatische poezie*. Groningue, 1875. — E. van der Straeten : *Le théâtre villageois en Flandre*. Bruxelles, 1881. — Fréd. Faber : *Histoire du théâtre français en Belgique*. Bruxelles et Paris, 1878, 5 vol. (I, 2).

(2) *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1841-42, tome III. Document communiqué par Mademoiselle Dupont et tiré des Archives Nationales (Sect. judic. Parlem. Matinées. — Reg. LX, fol. 6 à 8).

(3) « Le dict evesque ainsy esleu, l'accomppagnent plusieurs des jeunes fils de bourgeois et manans de la ville, fait plusieurs joyeusetés sans aucun scandale pour resjouir le peuple à leurs despens, l'espace de VI ou XII jours. » — F. de Reiffenberg : *Archives pour servir à l'histoire littéraire et civile des Pays-Bas*. Bruxelles, 1829.

sérieuses que l'on appelait *abele spelen*, et qui offraient aux nobles quelques miracles ou mystères, mais qui d'ailleurs se terminaient toujours par une farce (*kuchte* ou *soternye*) [le Jeu d'Esmorée, le Maestrichste Paaschspel, De eerste bliscap van Maria, le Spel van der Nijeuwervaert, la Leven van Sintruyden du dominicain Christiaen Fastraets, etc.], le drame des Flamands est avant tout profane et réaliste. De très bonne heure, le dialogue imite des personnages qui discutent, s'interpellent ou se querellent. On improvise même quelquefois des petites scènes, dans les noces, les fêtes de gildes ou de carnaval, et qu'on joue à deux ou trois personnages, sur un sujet très connu qu'on appelle *tafelspel* (1).

La réputation de ces improvisateurs, *tafelsprekers* et *segghers* du Brabant, s'étendit même jusqu'au delà du Rhin.

Le véritable théâtre national, écrit en flamand, introduisant à la fois sur la scène les valets, les paysans, les mendiants, les fous, les éclopés, montre bien que Bosch ni Bruegel ne furent les créateurs de tous ces comparses amusants, mais qu'au contraire ils intervenaient dans les Mystèrès comme dans les compositions religieuses des maîtres drôles. Ce théâtre dut peut-être sa naissance aux Chambres de rhétorique *(Rederyke Kamers)* (2), qui avaient pour but de représenter des scènes dialoguées et d'ouvrir des concours où les compagnies rivales se disputaient les prix de poésie ainsi que les récompenses attribuées à la meilleure mise en scène. On prétend qu'il existait une chambre de rhétorique à Valenciennes en 1229; on cite Dixmude dont la chambre obtint un prix à Tournai en 1394. Au XVe siècle, on trouve l'*Alpha et Oméga* d'Ypres, les *Fonteynisten* de Gand, ainsi que la *Fleur de Baume*, *Sainte Barbe* et le *Panier percé*, la *Goudsbloem* de Saint-Nicolas, les *Violiren* d'Anvers, la *Guirlande de Marie* à Bruxelles, la *Vurige Doorn* (la Ronce ardente) à Bois-le-Duc (3), *De Troostverwachters* à

(1) PATRIA BELGICA. — Bruxelles. Bruylant Christophe, 1875, 3e vol.

(2) CORNÉLISSEN. — *De l'origine, des progrès et de la décadence des Chambres de rhétorique établies en Flandre.* Gand, s. d.

(3) HEZENMANS. — *Itinéraire d'une excursion archéologique à Bois-le-Duc et au château d'Heeswyck.* S. l. n. d.

Rousbrugge (1), toutes régies par la *Chambre souveraine* de Malines, établie en 1493 par Philippe-le-Beau. Ces confréries jouent presque toutes les pièces de Matthys de Casteleyn, d'Audenarde, auteur de 36 *Esbatementen*, de 38 *Tafelspelen*, de 30 *Wagenspelen*.

Toute cette littérature dramatique eut une influence certaine sur l'art flamand. Et en effet, peintres et miniaturistes voyaient constamment mimés sous leurs yeux, par des acteurs en chair et en os, les scènes qu'ils allaient figurer par le pinceau. Cet enseignement perpétuel du mouvement, de la perspective, du groupe, du costume, fut donné dans les *Ommegangs*, dans les *landjuweelen* ou dans les *Entrées* de princes. Les processions, cortèges de corporations, défilés de gildes, montraient des nains, des géants, des masques diversement accoutrés. En 1455, lors de l'Entrée de Philippe-le-Bon à Mons, on simulait l'Assomption de Notre-Dame, des groupes d'anges, de martyrs, d'apôtres, de chevaliers, Saint Georges, Saint Maurice, Saint Victor, Saint Eustache, Saint Adrien. En 1458, dans l'Entrée à Gand, sur dix-huit échafauds on représente l'Enfant prodigue, les Songes des Prophètes, la Visite de Balkis à Salomon. En 1468, au mariage du duc de Bourgogne Charles avec la princesse Marguerite d'York, pendant les fêtes qu'avaient préparées trois cents artistes, sous la direction du peintre Hughes van der Goes, on jouait dans les rues de Bruges la Nativité, la Création, le Meurtre d'Holopherne.

Et si, d'autre part, à côté de ces exhibitions luxueuses, on consent à se rappeler la mise en scène des Mystères, on comprend la phrase de l'historien français (2) : « Il y a un grand rapport » entre la peinture du Moyen-Age et le théâtre. Le théâtre repré- » sente tous les décors à la fois, c'est une image abrégée du » monde. Sur cette scène des actions multiples se lient ; les » acteurs voyagent d'un pays à un autre. Le spectateur est » habitué à embrasser du regard un vaste espace. » Est-il besoin de rapprocher de cette constatation, les caractères de la composition de Jérôme Bosch, dispersant l'intérêt et peuplant ses panneaux d'une multitude de petits groupes indépendants?

(1) E. VAN DEN BUSSCHE. — *Histoire de la commune de Rousbrugge.* Bruges, 1 vol. in-4 , s. d.

(2) PETIT DE JULLEVILLE. — *Les Mystères.* Paris, 1880, 2 vol. in-8.

Les modifications qui, dès le xve siècle, s'introduisent dans l'ordonnance dogmatique et traditionnelle des sujets religieux et qui permettent une insensible évolution vers l'abandon de la peinture pieuse pour la peinture dite « de genre », phénomène dont Jérôme Bosch est l'un des aspects, peuvent être imputées à l'influence des Mystères (1). Les peintres, non seulement assistaient aux représentations, mais ils y collaboraient. C'est Jean Hortart, à Lyon, qui peint les décors d'un Mystère; c'est Hubert Caillaux, peintre, qui met en scène la Passion jouée à Valenciennes. « Rentrés chez eux, quand nos artistes se remettaient » à peindre les scènes de l'Evangile, il leur était sans doute » difficile de se soustraire à leurs souvenirs. Il devait leur sembler qu'ils avaient vécu pendant quelques heures avec Dieu, » avaient assisté à sa Passion et à sa Résurrection. Ils peignaient donc ce qu'ils avaient vu. On peut dire de toutes les » scènes nouvelles qui entrent désormais dans l'art plastique » qu'elles ont été jouées avant d'être peintes. » Agencement, costume, décor, accessoires furent ainsi empruntés par l'art à la mise en scène théâtrale (2). C'est grâce aux Mystères que l'art du xv[e] siècle s'attache à la vérité et s'éloigne du symbolisme ancien.

*
* *

Le caractère le plus général et qui semble dominer tous les autres aspects du talent de Jérôme Bosch, cette inspiration franchement populaire, ce goût pour la peinture de scènes extraites de la vie familière, et bien plus, la recherche même, dans cette étude de la nature, du point de vue pittoresque et de l'expression la plus aiguë qui fit de lui le maître de la caricature et de la satire, en un mot, le Naturalisme, tel que nous l'avons

(1) E. Male. — *Le Renouvellement de l'art par les Mystères. Gazette des Beaux-Arts*, 1904, tome xxxi, p. 89 et s.

(2) Deux exemples très curieux peuvent être tirés de l'œuvre de Jérôme Bosch. La gravure de *Saint Martin au milieu des pauvres* est certainement inspirée d'une scène théâtrale. La lanterne renversée près de Malchus, dans le Portement de Croix, n'apparaît jamais au xiv[e], d'après E. Male, mais seulement après que cet ustensile fit, dans la représentation dramatique, partie du costume de ce personnage. Nous la trouvons dans les revers des volets de la *Tentation de Saint Antoine*.

compris, était donc fourni à Jérôme Bosch par l'art des miniaturistes, des tailleurs de pierre, des poètes et des dramaturges. Mais à côté de l'aspect naturaliste, la satire, au Moyen-Age flamand, devait, plus que toute autre, en présenter un second, qu'elle poussa à l'extrême, nous voulons parler de l'utilisation des animaux dans la caricature des vices et des ridicules. C'est en effet, comme nous l'avons vu, un des caractères les plus curieux de toutes les compositions de Bosch que cette présence d'un nombre incroyable d'animaux de toute sorte, mis en scène pour personnifier les hommes dont il voulait représenter les défauts et les vertus.

Les origines de cette « épopée animale » sont dans la composition du *Reinaert de Vos*, l'une des quatre branches anciennes de l'ancien Renart et peut-être la source des trois autres. Les légendes féodales des chansons de geste, n'avaient pu, malgré leur vogue, inspirer les poètes bourgeois qui succédèrent aux grands trouvères. « Il en fut tout autrement des aventures de » Renard, où la verve railleuse et satirique trouvait à s'épanouir » à son aise. Les premières restèrent, en dépit de la mode, » ternes, froides et conventionnelles sur cette terre de commerce » qu'était la Flandre ; la seconde au contraire y trouva sa forme » classique, et l'on sait que l'œuvre de Willem, répandue de » bonne heure dans les pays de langue germanique, y est restée » populaire jusqu'à nos jours (1). » Le Roman de Renart comprend quatre poèmes, vraisemblablement du XIIe siècle (2), qui sont le *Renart* français (4), le *Reinhart Fuchs* allemand (3), le *Reinaert de Vos* (5) flamand, et un poème latin dû à deux écrivains flamands, et intitulé *Ysengrinus* (6) et *Reinardus* (7).

(1) PIRENNE. — *Histoire de Belgique*. Bruxelles, 1900. I, 323.

(2) A. ROTHE. — *Les Romans de Renard examinés, analysés et comparés*. Paris, Techener, 1845, 1 vol. in-8. — JONCKBLOET : *Etude sur le Roman du Renard*. Groningue, 1863, 8 vol. in-8.

(3) RAYNOUARD. — *Journal des Savants* (1826-1827-1834). — PAULIN PARIS : *Les Aventures de maître Renard et d'Ysengrin son compère*. Paris, Techener, 1861.

(4) JACOB GRIMM. — *Reinhart Fuchs*. Berlin, 1834.

(5) J. F. WILLEMS. — *Reinaert de Vos*. Gand, 1836. — O. DELEPIERRE : *Le Roman du Renard*, traduct. du texte de Willems. Bruxelles, 1837.

(6) LÉONARD WILLEMS. — *Etude sur l'Ysengrinus*. Gand, 1900.

(7) MONE. — *Reinardus Vulpes*. Stuttgard, 1832. Une réimpression du Reinardus Vulpes a été donnée par M. Campbell à La Haye en 1859.



Cliché LACOSTE.

LA CRÉATION D'ADAM ET EVE

Volet du Triptyque LES DÉLICES TERRESTRES

(Copie)

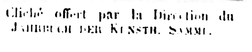




Vienne (Académie d. b. K.)







Cliché offert par la Direction du Jahrbuch der Kunsth. Samml.





LE JUGEMENT DERNIER

Deux ouvrages du XIIIe siècle se rattachent à ce cycle principal : ce sont le *Couronnement de Renart*, d'un auteur inconnu, et écrit pour le fils de Marguerite de Flandre, et *Renart le Novel*, de Jacquemars Giélée, de Lille (1). On voit immédiatement la part que les Flamands ont eue dans la composition de ce gigantesque monument de l'esprit populaire du Moyen-Age. Bien plus, il paraît à de nombreux médiévistes que le plus ancien récit ne pourrait être contesté à la Flandre et que le poème saxon devrait être regardé comme une traduction du flamand. Quelle que soit la part de vérité que renferme cette théorie, et il ne peut être question pour nous de la discuter (2), il est admis par tous les historiens que les récits de Renart sont nés dans la région comprise entre l'Allemagne rhénane, la France du Nord et les frontières de Hollande. Déjà, en 1201, les paysans de la Flandre occidentale révoltés portaient le nom de *Blauwoeters*, et les défenseurs de la suzeraineté des comtes étaient dits *Isengrimmers*. La plus ancienne version née aux Pays-Bas est l'*Ysengrinus* (vers 1150), due à Maître Nivardus, Gantois pour les uns, Lillois pour les autres; puis apparut, vers 1170, le *Reinaert de Vos*, dû à un poète inconnu. Vers 1230, Willems Utenhoven ajouta un prologue à cette version et la rédigea en langue thioise. Des éditions flamandes mises en prose furent données : la première, sous le titre *Die historie van Reinaert de Vos*, à Gouda, en 1479 (3), et la seconde en 1485, à Delft.

Toutes ces branches successives du Roman de Renart furent, au Moyen-Age, les poésies les plus répandues dans la région flamande et semblèrent suivre le développement des communes et des libertés bourgeoises. Cette forme de la satire était encore assez populaire au XIVe siècle pour inspirer à des auteurs anonymes le *Renart le contrefait*. Au fur et à mesure

(1) HOUDOY. — *Renart le Nouvel*. Lille et Paris, 1874.

(2) L'opinion des médiévistes flamands, Scheltema, Ten Broecke, Hoekstra, Groebe et Willems est que le poème saxon primitif, le plus ancien pour Grimm, aurait été traduit sur le texte flamand. Le texte de Reinaert de Vos fut publié d'abord en partie par Grœter et Grimm d'après le manuscrit dit de Comburg à Stuttgard. M. Willems en donna une édition nouvelle, en comparant les versions du Mss. de Stuttgard à celles d'un très ancien manuscrit acheté par le gouvernement belge à Londres, dans la vente William Heber.

(3) Le seul exemplaire qui en subsiste est à la bibliothèque de La Haye.

que les âges prennent conscience de la liberté et de la servitude, l'ancienne gaieté du vieux récit, sa malice innocente, ses saillies railleuses et sceptiques ont fait place à la critique acerbe, aux plaintes amères, aux revendications enflammées.

C'est aux environs de Gand que Willems Utenhoven a localisé son récit, dans ce pays de Waes, le Soeteland, dans les villes d'Elmare près de la Zélande, de Basele près de Dendermonde, d'Husterloo, d'Houthulst, et d'Elverdinghe entre Ypres et Dixmude. « Le fouet de la satire, reçu de la main des moines, » cingla indifféremment toutes les épaules. L'anthropomor- » phisme entra dans le Roman, qui devint une satire de la » société toute entière. » L'art néerlandais devait subir l'influence de cette épopée animale, et c'est à vrai dire des miniaturistes, qui suivirent la composition de l'*Ysengrinus* et du *Reinaert de Vos*, que date l'entrée définitive des animaux dans la peinture flamande, comme élément de comique ou de satire.

Les enlumineurs peignent en même temps des illustrations tirées d'épisodes traditionnels du Renard et des petites scènes, étudiées sur nature, pleines de fraîcheur, de malice et de bonhomie, empruntées à la vie des bêtes ou utilisant les bêtes pour jouer quelque farce ou tragédie humaine. Tantôt, en effet, ils montreront les ruses de Maistre Goupil, contrefaisant le mort pour happer les poules niaises qui le viennent becqueter par vengeance, ou volant l'oie de la fermière; tantôt un lièvre jouant de la trompette et des cymbales et accompagnant ainsi le chant d'un oiseau ; un chien soufflant dans la cornemuse, un cerf éclopé se traînant sur des béquilles, une cigogne armée du casque et de l'épée, terrassant un chevalier qui crie honteusement grâce ; le singe agile et effronté, imitateur et mystificateur de l'homme. Les manuscrits du XIIIe siècle offrent déjà des exemples de ces petites comédies jouées par les animaux. Un petit psautier de la bibliothèque de Bourgogne, dit Psautier de Guy de Dampierre, ou Psautier des comtes de Flandre (1), offre

(1) Ce psautier de 0.105 × 0.075 est coté N° 592 dans le nouveau *Catalogue des manuscrits de la Bibl. royale de Belgique*, par J. VAN DEN GHEYN. S. J. Bruxelles, Lamertin, 1901, tome Ier, p. 374. La cote de l'inventaire Marchal était 10.607. Ce mss. a été très bien étudié par J. DESTRÉE dans le *Messager des Sciences de Belgique*, tome LXIV-LXV, 1890-91.

de nombreuses satires de la vie des chevaliers où les rôles sont échangés, les lièvres traquant les chasseurs et les singes cuirassés de fer, portant la lance et le pennon. Au fol. 40 de ce manuscrit, on voit un homme fuyant devant la meute que conduit un lièvre qui sonne de la trompe, et, plus bas, cet homme, ligotté par ses ennemis, est porté en triomphe par son vainqueur (1). Puis, c'est un chevalier qui, malgré son armure et son épée, pâlit d'effroi devant un lièvre, un singe tenant la bannière à l'écu de Bourgogne, un autre chevauchant un paon, symbole de l'orgueil, et armé de la lance. A côté de la satire des nobles, voici celle des médecins, astrologues, devins et guérisseurs dans un psautier de la bibliothèque de Douai. L'ours Brun est étendu sur son lit et blotti dans les couvertures. Le médecin Cointeriaus, cousin de Renart et grand grimacier, vêtu de la robe de docteur, examine dans un urinal les traces de la maladie (2). Mais c'est surtout au XIVe et au XVe siècles que ces scènes se multiplient et que leur satire devient plus générale, dégagée de l'illustration des épisodes mêmes du conte. Le Psautier de la Reine Marie au British Museum (Man. Rég. 2. B. VII), offre la représentation d'un tournoi burlesque entre deux singes, aux sons de la flûte et du tambourin, joués par d'autres singes, et, plus loin, le combat d'un cerf portant la lance et d'un singe armé du cimeterre maure. Le Manuscrit d'Harley 6563, du même dépôt (3), montre quelques très curieuses satires des chasseurs, jongleurs, baladins et colporteurs : C'est un lièvre muni d'arc et de flèches et sonnant de la corne, un porc jouant de la lyre, un ours exécutant des culbutes (4), un singe portant au cou son

(1) Ces enluminures sont reproduites dans l'ouvrage de M. Louis Maeterlinck.

(2) Dr PAUL RICHER. — *L'Art et la Médecine*. Paris, 1901.

(3) 6563. Horae beatae Virginis cum scutis armorum pictis et figuris ludicris in margine. — XVe. — (*Catalogue of the Harleian manuscripts in the British Museum*), Londres, 1808, tome III, p. 376 (*Public Records*, N° 33).

(4) Les miniaturistes copiaient d'ailleurs sur nature, et facilement, ces exercices des animaux dressés. Alexandre Neckam, savant anglais de la fin du XIIe siècle, raconte qu'un bateleur « avait coutume de conduire constamment deux singes aux jeux de la guerre appelés tournois, afin que ces animaux eussent moins de peine à apprendre et à exécuter ces mêmes exercices. Il prit ensuite deux chiens qu'il habitua à porter ces singes sur leur dos. Ces cavaliers d'un nouveau genre étaient équipés en chevaliers, ils avaient même

éventaire. Dans le même livre sont peintes également les célèbres miniatures du Chien pendu par les Lièvres et de l'assaut du Château des Rats. La première page montre un lièvre, portant sur l'épaule l'arc et les flèches, poursuivant le chien de chasse et l'amenant, garrotté, devant les lièvres qui le condamnent à mort. Il faut en rapprocher l'Exécution du Chien que représente une miniature tirée des Décrets du pape Grégoire IV (British Mus. Reg. 10. E IV) et où le pauvre condamné est conduit, en charrette, les pattes liées derrière le dos, jusqu'à la potence. La deuxième miniature du Manuscrit d'Harley reproduit, d'une part, une tour défendue par les rats et assiégée par les chats, et plus loin les chats assiégés dans leur donjon par les rats. Ici les rongeurs ont traîné une catapulte énorme pour battre la cité des chats, là ils ont déjà assommé sous les pierres un chat trop audacieux. Dans chacun de ces petits drames, la victoire semble toujours appartenir aux petits contre les grands, et le sens profondément populaire de cette forme de la satire semble nous annoncer par avance l'*Eléphant armé* ou la *Satire de la chevalerie*, de Jérôme Bosch.

Le singe tient vraiment le premier rôle dans ces innombrables petites scènes dont les bordures et les bas de pages regorgent. Dans un manuscrit flamand du British (Add. Mss. 30029), le voici coiffé de la mître épiscopale et battant le beurre dans une baratte avec sa crosse; dans le livre d'heures dit de Maestricht, au même dépôt, il fait rôtir à la broche une oie grasse, en se préservant contre la chaleur par un écran de paille tressée. Dans le même livre, on trouve enfin une petite scène d'école jouée par des singes. Les trois écoliers écoutent la leçon donnée en chaire par un professeur de grimaces. Le plus studieux semble attentif et tient son livre ouvert, mais les deux autres ne peuvent

des éperons dont ils aiguillonnaient vigoureusement leurs montures. Après avoir rompu leurs lances, ils dégaînaient leur épée et chacun frappait de son mieux le bouclier de son adversaire. Comment ne pas rire à cette vue! » (ALEX. NECKAM. *De Naturis Rerum*, l. II, ch. CXXIX). Le livre de Neckam, *Laus divinae sapientiae* ou *De Naturis Rerum*, qui est un long poème n'a point été édité. Il existe en manuscrit à la Bibl. Nat. Mss. 376 fonds de St-Germain-des-Prés. Cf. TH. WRIGHT : *Bibl. Brit. litt. per. Anglo. norm.*, p. 449. — *Histoire littér. de la France*, tome XVIII, p. 521. — FABRICIUS : *Biblioth. med. et inf. latinit.*, I, p. 66.

s'empêcher de tourner la tête pour voir la fustigation infligée à un autre écolier.

Au xve siècle, les livres paraissent avoir préféré à l'expression violemment démocratique et égalitaire, une satire plus mordante, plus personnellement dirigée contre certaines personnes, très empreinte de caricature, bien plus voisine encore de Jérôme Bosch. Elle reproche, par exemple, aux chevaliers la ridicule prétention de leur costume : Une marge du Roman du Comte d'Artois représente un petit homme chaussé de bottes à la bourguignonne et coiffé d'un chapeau démesuré; une autre miniature du même manuscrit montre dans l'ornementation d'une initiale T quelques-unes de ces figures grotesques qu'affectionna van Aken, ombragées des cornes d'un feutre disproportionné. Mais la plus curieuse caricature, qui nous mène véritablement à la *Cure de la folie* ou à l'*Enfant prodigue*, c'est la figure du chevalier, qui, sur sa tête, a remplacé le casque par un soufflet, empruntée au Psautier de Luttrel, cité par M. Wright. La bizarre exagération des modes féminines contre lesquelles Thomas Conecte déchaînait la virulence de ses apostrophes, fut châtiée par le pinceau du miniaturiste, qui, dans la copie des chroniques de Froissart au British Museum, habilla une truie de la coiffure en clocher, terminée par le voile de linon. Enfin, parmi les manuscrits de la fin du xve siècle, il faut citer le Livre de prières de l'empereur Mathias, peint vers 1467 par Philippe de Marolles, et conservé sous le N° 1857 à la Hofbibliothek de Vienne (1). Le feuillet 31 met en scène une vieille truie occupée à sa quenouille, et le singe s'enfuyant avec les pelotons de laine. Au fol. 31 v°, c'est la truie pinçant la harpe; au fol. 48, au fol. 59 v°, au fol. 86, c'est le loup, le renard déguisés en frères gris et sermonnant le coq.

Ces quelques exemples suffisent à prouver quelle place importante il faut assigner aux peintures de manuscrits dans la formation des premiers peintres satiriques ou burlesques. D'abord malicieuse et grivoise, la miniature avait reçu, dans le grand siècle des libertés communales aux Pays-Bas, le xiiie, la tâche d'exprimer les passions, les désirs, les haines, les révoltes

(1) Le *Beffroi*. — [Arts, héraldique, histoire]. Bruges, 1863-1873, tome IV, p. 111.

du populaire. Au XVe, elle était moins enthousiaste, mais plus âpre, moins généreuse, mais plus personnelle ; elle fouaillait moins les tares de la société corrompue qu'elle cinglait avec une nerveuse vivacité les ridicules.

*
* *

Au milieu de ce développement excessif que toutes les branches de l'art avaient pris depuis trois siècles, l'architecture, la miniature et à leur suite l'orfèvrerie, l'émaillerie, et enfin la peinture dite de chevalet, toutes empreintes de ce réalisme sain et vigoureux comme la race elle-même, apparut enfin la gravure, c'est-à-dire, et presque simultanément, l'impression à l'encre grasse d'une figure taillée en creux ou ciselée en relief sur le bois ou le métal, et le papier de chiffons, qui, vis-à-vis de cet art nouveau, jouerait le rôle du parchemin des enlumineurs (1).

La date de l'apparition de la gravure, le pays à qui l'on doit rapporter l'honneur d'avoir produit la première gravure, sont deux problèmes qui passionnèrent en leur temps les historiens de toutes les nations et qu'il faut, en fin de compte, renoncer à résoudre (2). Papillon, très curieux exemple de l'imposteur de bonne foi, racontait avoir vu deux estampes gravées en 1284 et représentant les chevaux d'Alexandre ; Meermann, rapportant Junius, narrait comment Laurent Coster de Haarlem avait entaillé le premier bois gravé dans une écorce d'arbres ; Zani, Heinecken, Passavant, revendiquaient, qui pour l'Allemagne, qui pour les Pays-Bas, qui pour l'Italie, des estampes manifestement postérieures de 50 ans à l'époque qu'ils assignaient. Bref, la question aujourd'hui reste très discutée, et l'on comprendra que nous ne puissions l'évoquer dans son ensemble (3). Néanmoins, il nous

(1) T. O. WEIGEL et AD. ZESTERMANN. — *Die Anfanger der Druckerkunst in der Weigel'schen Sammlung*. Leipsig, Weigel, 1866, 2 vol. grand in-fol.

(2) RENOUVIER. — *Des types et des manières des maîtres graveurs*. Montpellier, 1854 ; *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure aux Pays-Bas jusqu'à la fin du XVe s.* (Mémoires couronnés de l'Acad. de Belg., édit. in-8., tome X). Bruxelles, 1860. — PASSAVANT : *Le Peintre graveur*, tome I.

(3) SIDNEY COLVIN. — *Etudes sur quelques maîtres graveurs du XVe et du XVIe siècles*, dans l'*Art*, 4e année, tome II et 5e année, tome I et II.

semble probable que les premières gravures sur bois furent imprimées en Hollande, si l'on veut bien ne pas comprendre, parmi les gravures, l'application des estampilles à l'impression des initiales dont Passavant paraît avoir démontré l'existence en Allemagne dès le XII[e] siècle. C'est donc vers le milieu du XV[e] siècle qu'apparurent, en 1454, les *beeldemakers* et les *plaatsnyters* de Bruges, dans la gilde de Saint Jean, et, bientôt après, les ateliers de Louvain, de Bruxelles, d'Anvers, de Gand, de Haarlem, de Bois-le-Duc, où s'alimenta l'imagerie populaire.

Peut-être le procédé de l'impression de tailles en bois par le contact du frotton était-il déjà soupçonné par des miniaturistes qui, pour réduire le travail, employaient dans la confection des initiales et des rubriques soit des pochoirs, soit des poncifs. Il fallut vraiment attendre l'invention des encres grasses qui remplacèrent les mixtures violettes, purpurines ou ocres, les suies délayées d'eau et surtout celle de la presse, pour qu'apparaissent les premières gravures des maîtres anonymes néerlandais. C'est toute une pléiade, d'ailleurs, qui surgit, dans la deuxième moitié du XV[e] siècle, d'artistes gais et familiers, et quelquefois d'âpres pamphlétaires. « L'art de la gravure, né » au milieu de l'âge naturaliste, ne connut point, comme l'enlu- » minure, les images *achéiropoiètes* de l'esthétique chrétienne » dont le symbolisme influençait encore la peinture néerlan- » daise. » De plus, il était destiné, dès l'origine, aux masses populaires par la facilité des grands tirages et la modicité relative du prix. Les graveurs de la première heure eurent une grande part d'influence dans ce mouvement qui retrempait l'art dans le sentiment de la nature vivante et qui bientôt le fortifierait par la science antique. On a voulu quelquefois faire de ce naturalisme, et du paganisme qui, au XVI[e] siècle, suivit, une flétrissure pour l'art « vulgaire et inférieur » des premiers tailleurs d'estampes ; à vrai dire, c'est bien mal comprendre le moyen dont ils se servirent pour aider l'évolution de leur époque vers un certain idéal d'expression que nous avons trouvé partout, la vérité de la représentation. « Leurs sujets pieux se mêlent de » charges inconcevables, leurs fantasmagories ont un sens » moral difficile aujourd'hui à connaître, mais ce sont des » gueux qui exploitent à leur façon la gueuserie dont les

» conseillers de Marguerite de Parme voudront flétrir les confé-
» dérés flamands et dont ils se glorifièrent, qui peignent en traits
» grossiers, à l'exemple des prédicateurs du temps, mêlent la
» farce à la dévotion, la rusticité à l'esprit et s'assurent la
» popularité par la liberté de leurs images. »

C'est d'abord une très ancienne gravure du Cabinet de Paris, bois complètement anonyme et de la toute première école de gravure hollandaise, enluminée grossièrement de rouge, de vert et de jaune. Il représente la Vierge tenant une longue fleur et tendant la main à l'Enfant Jésus qui chevauche un bâton. L'observation malicieuse, l'audace de l'expression seront mieux servies, par un couteau plus délicat et plus ferme, dans les bois du Maître de 1464. La *Fontaine de Jouvence* de l'Albertina (1) montre les effets vraiment immédiats et unanimes de la régénération dans les eaux miraculeuses. L'arrangement est encore hiératique et la disposition des banderolles très traditionnelle, mais quelle vie impatiente et fiévreuse dans ces jeunes gens, revenus aux désirs de la virilité ! Du même maître, le British Museum et le Cabinet de Bâle conservent les deux uniques exemplaires de l'*Alphabet grotesque*, sur bois, et formant un petit volume de 22 feuillets (21 lettres et 1 fleuron. L'S et le T manquent) (2). Le comique y est assez libre, mais il ne dégénère point en charge burlesque ; l'ordonnance et la symétrie que le XIIIe siècle avait léguées, sauvent toujours la disproportion forcée de certains arrangements. La lettre K est entre toutes célèbre. Elle est faite d'un amant agenouillé devant sa dame qui étend sa main à baiser, et un phylactère porte l'épigraphe exquise : *Mon cueur avez*. Une telle délicatesse de sentiment, jointe à l'harmonie de la composition, révèle sans doute, dans le Maître de 1464, un graveur de la cour franco-flamande de Bourgogne.

Le Maître E. S. de 1466 semble avoir préféré les vieillards grotesques et les damoiseaux prétentieux, dans ses gravures au burin de Paris, *Un fou caresse une fille qui lui montre sa*

(1) Reproduite dans le livre de M. L. Maeterlinck, p. 171, — PASSAVANT, II, p. 26, N° 46.

(2) Voyez *Alphabets gothiques*, publiés par Jaro Springer, album édité par la *Société internationale chalcographique*. Paris, Londres, Berlin et New-York, 1897

laideur dans un miroir, *Un fou rencontrant une fille près d'un écusson.* Son œuvre capitale est l'*Alphabet grotesque*, dit de 1466, au Cabinet de Munich (1). A la différence de l'alphabet xylographique, l'alphabet de 1466 est avant tout satirique. Ce sont des moines et des nonnes crûment bafoués, des guerriers foulant des malheureux aux pieds de leurs chevaux, des paysans à la figure niaise, des femmes au costume ridicule. La lettre N montre, à gauche, un bouffon, le derrière nu, assis sur la tête d'un moine. Celui-ci tient à la bouche d'un autre moine assis à terre un vase vide. A droite, une femme frappe les reins nus d'un autre moine qui fourre sa langue dans le bec d'un aigle. Derrière celui-ci, un autre gros moine assis, contemple ce spectacle derrière ses lunettes. La lettre G est formée de deux singes ; à gauche, l'un joue du basson, au-dessous de celui-ci un chien ronge un os. A droite, une religieuse est assise sur les épaules d'une autre nonne, elle porte sur le bras un aigle qui cherche à saisir un moine volant en l'air et à moitié nu. Enfin, le C et l'X sont formés, le premier d'une sainte reine, les mains jointes, vêtue d'une longue robe ample, et à ses pieds un animal; dans l'air, un homme qui veut ravir sa couronne ; le second, de quatre paysans grotesques faisant de la musique.

Le Maître dit « Du Cabinet d'Amsterdam » (2) ou « de 1480 », gravait ces curieuses estampes du *Portement de Croix* (Planche 13 de l'album Max Lehrs), de la *Sainte Famille près d'un rosier* (Pl. 28), *Saint Martin donnant son manteau à un éclopé* (Pl. 38), *Saint Sébastien transpercé de flèches par deux soldats grotesques* (Pl. 44), *Indien sauvage chevauchant une licorne* (Pl. 52), *Joute de deux chevaliers fantastiques* (Pl. 53), les *Vagabonds* (Pl. 65) et le *Trimardeur* (Pl. 83).

Lucas de Leyde, le dernier graveur flamand du XVe siècle,

(1) Reproduit dans les *Copies photographiques des plus anciennes gravures criblées, estampes, gravures en bois du XVIe siècle, qui se trouvent dans la collection d'estampes à Munich*, par Brulliot. Munich, 1854. — Voyez aussi l'Album publié par la *Société internationale chalcographique* en 1890 (planche XIII).

(2) *Le Maître du Cabinet d'Amsterdam*, album publié par la *Société internationale chalcographique*, avec un texte de Max Lehrs. Paris, Londres, Berlin et New York, 1893 et 1894. [119 héliogravures d'après les gravures du maître].

dont la gloire balança, un moment celle de Dürer devait profiter de toute cette évolution et résumer toutes les tendances de ses devanciers à la satire et au pittoresque. Dans son *Crucifiement* du Cabinet de Bruxelles, on revoit ces éclopés, mendiants et bateleurs qu'affectionnait Jérôme Bosch, ces soldats grossiers qui tirent l'épée pour se partager les dépouilles de Jésus ; dans l'*Ecce homo*, dans le *Christ outragé par les soldats*, dans son *Chirurgien opérant un paysan d'une loupe derrière l'oreille*, dans son *Dentiste attaquant la mâchoire d'un miséreux en haillons et s'armant d'un couteau démesuré*, revivent ces profils sinistres ou ces drôles toujours prêts à l'exhibition de leurs formes, ces gueux décoratifs, ces paysans poltrons et émerveillés. La plus célèbre gravure de Lucas est dite l'*Estampe d'Eulenspiegel* (Vienne et Paris), où la triste famille du joueur de cornemuse, dont la pauvreté s'aggrave d'une turbulente progéniture, traîne sa musique geignarde et ses loques pittoresques sur la grande route (1).

*
* *

Cependant, dès le XIV[e] siècle, les premiers essais de peinture abordaient très hardiment la décoration, pour l'abbaye de la Byloque à Gand, pour la cour de Philippe-le-Hardi, de Jean-sans-Peur, pour les tapisseries de la cathédrale de Tournai, pour les châteaux de Bapaume et de Lens qu'habitait la comtesse Mahaut d'Artois. A vrai dire, les intempéries, l'humidité, la négligence, les émeutes, le vandalisme des protestants du XVI[e], des révolutionnaires du XVIII[e], des restaurateurs du XIX[e] et surtout la fragilité de la détrempe, ont à jamais interdit une étude complète des débuts de l'école de peinture. Cependant on peut rappeler que le château de Valenciennes renfermait dans la *Salle le Comte* la peinture d'une *Fontaine de Jouvence* et *Es Parkiel dou Merchier as singes*, sujet qui allait devenir célèbre avec le tableau d'Henri Met de Blès et les gravures de Bruegel ; mais il faut surtout insister sur la série des *Painctres*

(1) Peut-être en souvenir de Jérôme Bosch, le musicien ambulant porte à son chapeau les deux cuillers d'étain, qui constituent sans doute la seule batterie de cuisine du ménage.

varlets de chambre, *directeurs de l'orloge, gayoles*, *verrières et engins d'esbaltemens de Hesdin* (1), car le genre de ces distractions révèle l'état d'esprit de l'aristocratie flamande et explique le succès que devaient avoir auprès des plus grands, et à plus forte raison sur les milieux inférieurs, les œuvres drôlatiques et satiriques de Jérôme Bosch.

Jean le Voleur fut le premier préposé à la garde des *machines à plaisanter* et *ouvrages de joyeuseté* du château d'Hesdin; puis, en 1421, Bellechose de Brabant et enfin Colart le Voleur, fils de Jean, lui succédèrent, comblés d'honneurs et de gratifications par Philippe-le-Bon.

Dehaisnes et Laborde ont laissé, d'après les écrits du temps, une description de ces *engins d'esbattements*.

« La grande galerie qui était décorée d'or, d'azur, de vert, de vermillon, et offrait en plusieurs endroits des peintures murales, avec personnages et devises et des sculptures, fontaines, lions, statues, était munie, ainsi que le pavillon et la « gloriette » de machines et de conduits souterrains qui ménageaient aux visiteurs d'étranges et réjouissantes surprises.

» A l'entrée de la galerie se trouvaient deux engins, l'un arrosant complètement de jets d'eau, et l'autre noircissant ou blanchissant ceux qui y touchaient; à l'issue de cette galerie on se heurtait, lorqu'on voulait sortir, à une machine dont on recevait des coups sur la tête et sur les épaules. Dans la salle, un ermite en bois répondait à ceux qui l'interrogeaient et un autre faisait tomber pluie, neige, éclairs et foudre « comme si on le veoit au ciel ». Il y avait aussi un pont sur lequel on ne pouvait passer sans choir dans l'eau. Ailleurs, à chaque pas que les visiteurs faisaient sur les pavés, ils voyaient jaillir des sources d'eaux qui mouillaient leurs vêtements, et lorsqu'ils montaient dans une partie plus élevée de la salle pour échapper à ces

(1) *Archives historiques du Nord de la France et du Midi de la Belgique*. Nouvelle série, III, 193. — *Bulletin de l'Ac. de Belgique*, 1883, 3e série, V, p. 317 (A. Wauters. Les commencements de l'ancienne école de peinture flamande antérieure aux Van Eyck). — Dehaisnes : *L'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut*, op. cit. — Laborde : *Les Ducs de Bourgogne*, op. cit. — Crowe et Cavalcaselle : *Les anciens peintres flamands*, op. cit. — Louis Maeterlinck : *Le genre satirique dans la peinture flamande*, op. cit.

sources, ils étaient soudainement enveloppés en des sacs d'où ils sortaient couverts de plumes et le visage noirci.

» On présentait un miroir à ceux qui avaient été ainsi noircis et au moment où ils s'y regardaient, ils étaient tout blancs de farine. L'une des fenêtres, lorsqu'elle était ouverte, laissait apercevoir un personnage qui arrosait les visiteurs et disparaissait aussitôt. Dans une autre fenêtre se voyait, en une sorte de boîte, un hibou qui répondait aux demandes qu'on lui adressait.

» Ici c'était un arbre peint au naturel et portant une multitude d'oiseaux, peints aussi, qui, à un moment donné, lançaient de leur bec de véritables jets d'eau. Là c'était un pupitre supportant un livre de ballades, par lequel ceux qui voulaient y lire étaient couverts d'une poussière noire; ailleurs, au milieu de la galerie, s'élevait une statue en bois qui sonnait de la trompe et ordonnait de par Monseigneur à tous ceux qui se trouvaient dans cette galerie de la quitter immédiatement, et tous ceux qui en sortaient étaient battus par des personnages en bois figurant des fous et des folles, ou étaient précipités dans l'eau en passant sur le pont (1). »

C'est certainement aux comtes d'Artois qu'il faut faire remonter la construction des engins du château,

*
* *

Vers la fin du XIVe siècle apparut l'école de peinture flamande, et le caractère de son art, manifesté par tant d'efforts dans l'âge antérieur, allait être de traduire, par les couleurs et les formes de la vie réelle, par la vérité de la lumière et des ombres, de la perspective et du dessin, et avec un soin également minutieux, les aspects divers de la nature. Développant toutes les tendances de leurs prédécesseurs, les van Eyck devaient substituer sans retour le réalisme et l'individualisme aux expressions idéales et mystiques, le portrait et le paysage aux personnifications traditionnelles de la Vierge et des Saints, et aux fonds d'or des Byzantins. Il ne saurait être question pour nous, de suivre le développement de ce caractère dans ces deux formes du paysage

(1) DEHAISNES, op. cit., p. 429 et s.

et du portrait que l'art flamand fit siennes, et cependant cette étude montrerait quelle place tient Jérôme Bosch dans le groupe des Néerlandais qui dépassa toujours par la vivacité de l'expression et le pittoresque l'école des Flandrois proprement dits.

Le naturalisme des Flamands est un mot dont bien des critiques ont jonglé sans en préciser la portée ni en apprécier exactement les effets, et il y aurait au moins des réserves à faire pour certains artistes, en admettant, auprès du naturalisme, des tendances opposées, dernières lueurs d'une éducation idéaliste et mystique du premier Moyen-Age. Dans le genre du paysage en particulier, une étude comparative de tous les maîtres de l'école de Haarlem pourrait définir quel est le mérite de Jérôme Bosch, placé, comme nous l'avons vu, entre l'excès de conscience, le préjugé minutieux du détail qui caractérise, avec le manque d'atmosphère, les premières tentatives paysagistes, et l'impression d'ensemble, le sacrifice du morceau au caractère général, la sensation du plein air, surtout, qu'on attendit jusqu'au XVIIe siècle.

Mais une pareille recherche est l'œuvre, malgré qu'aucun d'eux ne l'ait compris, des historiens de l'art flamand, et l'on souhaiterait que ces auteurs, au lieu d'attarder tant de volumes à des discussions d'authenticité et de biographie, laissent ces détails aux monographes et tentent ces vues d'ensemble dont leur érudition garantirait mieux le progrès et la direction.

A ce caractère général de l'école flamande, qui substituait à l'abstraction symbolique le portrait, et à l'ordonnance décorative de teintes convenues, le paysage le plus soigneusement analytique (1), s'adjoignit (et elle était logiquement amenée par le réalisme), cette prédilection accentuée pour les formes typiques, l'exagération de certains masques vulgaires, la représentation des scènes les plus familières de la vie pourvu qu'elles fussent caractéristiques, la satire des grands sentiments et des grandes idées au nom de la morale bourgeoise, positive et prévoyante, la violence et la rudesse du pamphlet contre l'oppression, la revanche contre le prêtre, le moine ou le seigneur.

(1) Facius raconte que van Eyck avait peint, dans sa forme sphérique, le monde entier, sur l'ordre de Philippe-le-Bon. On y pouvait mesurer exactement la distance d'une ville à une autre.

Or, ce caractère si complexe, si multiple, si confusément mélangé aux inspirations traditionnelles, à une foi dévote et à un souci des symétries dû à l'influence française du XIIIe et du XIVe, se révèle dans les peintres du XVe siècle, prédécesseurs ou contemporains de Jérôme Bosch.

C'est ainsi que les chroniqueurs anciens connaissaient de van Eyck un *Bain de femmes*, vu par Facius chez le cardinal Ottaviano degli Ottaviani, où l'on admirait de belles femmes sortant de l'étuve et à peine voilées; dans un coin, une vieille duègne transpirait abondamment et « prouvait ainsi que c'était un bain très chaud »; une *Chasse à la loutre*, vue à Padoue chez Léònico Tomeo par l'anonyme de Morelli. Le *Sortilège d'amour* (1), peut-être peint dans l'atelier de van Eyck, au Musée de Leipsig, et la *Mélusine* du Musée de Douai, sont évidemment de très anciens documents de la peinture de genre. Le portrait des *Arnolfini* à Londres (National Gallery N° 186) et le portrait d'une *Femme lisant* (2) au Prado, montrent avec plus de charme la sincérité et l'émotion de ces scènes d'intérieurs où, au milieu de meubles familiers, les physionomies prennent une douceur et une quiétude plus intimes. C'est néanmoins dans la *Sainte Barbe* d'Anvers que l'observation délicate du grand Gantois devient plus pittoresque et plus vivante. La cathédrale est en construction; autour s'agite tout un monde d'ouvriers, maçons, maîtres et architectes, Sous un auvent, les tailleurs de pierres équarissent les blocs, après avoir soigneusement établi leurs volumes au compas; des aides transportent les matériaux dans des brouettes; en haut, les maçons ordonnent les lignes de pierres, remuent la truelle et le marteau. L'activité fiévreuse de cette ruche de travailleurs qu'inspire la protectrice de la cité est rendue avec une vérité étonnante.

Il faut rappeler le *Saint Eloi* de Petrus Cristus, que M. Oppenheim exposait à Bruges (3), dont le titre serait plus exact si on l'appelait : Un cavalier menant sa dame chez l'orfèvre pour choisir

(1) *Zeitschrift für bildende Kunst*. 1882, p. 381. — Dr Alvin Schultz : *Deutsches Leben im XIV u. XV Jahrhundert*. Prague, Vienne et Leipsig, 1892. — Louis Maeterlinck : op., cit., p. 183.

(2) Ce tableau est plus vraisemblablement dû au Maître de Flémalle.

(3) Le *Beffroi*. Bruges, 1863, I, 235.

une bague. Roger van der Weyden, qui peignit une *Femme au bain* (d'après Facius, qui la vit à Gênes), a donné, dans les *Scènes de la vie de Saint Joseph* à la cathédrale Notre-Dame d'Anvers, le premier exemple de ces scènes comiques où l'époux de Marie joue un rôle ridicule et que l'humeur railleuse des Flamands multiplia. Joseph est tout honteux des feuilles verdoyantes dont s'est ornée sa baguette desséchée, il la cache sous son manteau, mais un des autres prétendants — on ne comprend pas pourquoi — la saisit et dévoile, en riant, la niaise timidité de l'heureux élu. Le Maître de Flémalle traita ce même sujet dans le *Mariage de Marie* (Prado, 1817) où Joseph, couvert de confusion à la découverte du prodige, est ramené à l'autel au milieu des sarcasmes et des rires de ses rivaux (1). Les *Episodes de la vie de Saint Joseph* (fin du xve), dans l'église d'Hoogstraeten, montrent des scènes également comiques, Joseph demandant pardon à sa femme qu'il osa soupçonner, puis grotesquement encombré d'un nombre incroyable d'outils.

Le suave Memlinc devait aussi se complaire à élargir telles oreilles, à infléchir tel nez, à allonger tel menton, dans ses bourreaux de la Pinacothèque de Turin et dans les soldats du rétable de Lübeck. Van der Goes, le plus poétique et le plus délicat, dans l'*Adoration des Bergers*, de Berlin (12), et dans l'*Adoration* de Santa Maria Nuova, à Florence, ne craint pas le caractère réaliste des quatre figures de bergers qui accourent de la gauche; il les habille de hardes brunes, ficelle leurs jambes de bandes de drap découvrant le genou, les arme de bâtons. L'un joue d'un flageolet que l'autre accompagne en claquant dans ses mains. Les yeux sont brillants, à la façon de Jérôme Bosch, les types violemment accusés et voisins de la caricature. Néanmoins, c'est toujours dans le groupe des purs Néerlandais que le principe naturaliste allait s'affirmer avec le plus de hardiesse.

* * *

Il faudrait connaître, et malheureusement ces grandes figures

(1) H. Hymans. — *Le Musée du Prado* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1893, IX, p. 384).

sont à peine dégagées d'une légendaire obscurité (1), l'énigmatique artiste que fut Albert van Ouwater « peintre fort habile dans la peinture des têtes, des extrémités, des draperies et du paysage », et dont van Mander (2) vit un curieux paysage où étaient représentés des pèlerins, les uns, en marche, les autres, en repos, mangeant et buvant, et fondateur de l'école de paysage de Haarlem dont J. Bosch est un des derniers descendants. Il faudrait connaître aussi Gérard de Saint-Jean (Geertgen tot S[t] Jans), qu'on confondit longtemps avec Gheraert David van Ouwater, le grand peintre brugeois (3), puis Diéric Bouts de Haarlem, Corneliz Engelbrechtsz de Leyde, maître du graveur Lucas de Leyde, et Jacob Cornelisz van Oostsanen, du groupe d'Amsterdam. Le Musée du Louvre possède, de Gérard de Saint-Jean, un panneau, dit de la *Résurrection de Lazare*, dont on peut dire qu'il caractérise « un précurseur et un initiateur de Jérôme Bosch (4). » La conception y est purement réaliste, sans aucun mélange d'influence élégamment idéale de Memlinc ni traces de l'italianisme qui commençait ses ravages dans l'âme flamande. Le maître de Gérard de Saint-Jean, Albert van Ouwater, aurait, d'après certains (5), laissé une autre *Résurrection de Lazare*, conservée à Berlin depuis 1889, où le sentiment réaliste et satirique s'agrémente de mimiques curieuses par lesquelles les assistants signifient l'odeur cadavérique qui émane du tombeau ouvert et du ressuscité lui-même.

Il faut enfin évoquer la figure si noble et si énergique de Quentin Metsys, le peintre d'Anvers, qui, au milieu de la furie italianisante, maintint glorieusement la tradition flamande.

Le *Martyre de Saint Jean l'Evangéliste*, au volet droit du triptyque d'Anvers, montre ces bourreaux grotesques, ces

(1) A. Pit. — *Les Origines de l'art hollandais*. Paris, Champion, 1894, in-12.

(2) Van Mander. Ed. Hymans, I, 88.

(3) Bouts et Gérard David émigrèrent vers les provinces du sud et s'établirent l'un à Louvain, l'autre à Bruges. David surtout subit l'influence de Memlinc et les premières atteintes du romanisme. Néanmoins, ils gardent encore la marque de leur vigoureuse éducation hollandaise.

(4) C. Benoît, dans la *Chronique des arts et de la curiosité*, 3 mai 1902, p. 149.

(5) J. Renouvier. — *Les Peintres de l'Ecole hollandaise ; Gérard de St-Jean et le tableau de la Résurrection de Lazare*. Paris, Rapilly, 1857.



Cliché Alexandre.

LA TENTATION DE SAINT ANTOINE

Panneau central







MADRID. Cliché LACOSTE.

LA TENTATION DE SAINT ANTOINE

Volets

(Copie)

soldats brutaux, ces masques étrangement déformés par les arêtes d'un nez busqué, par les âpretés d'un menton rugueux, par les flammes qui jaillissent des yeux démesurément ouverts, brûlés de l'incendie qu'ils allument et du forfait qu'ils perpètrent. Au premier plan, deux valets entassent des fagots sous la cuve. Sous l'effort, leurs lèvres se crispent, leurs dents mordent la langue et leurs muscles saillissent. Autour de la cuve se groupent un cavalier, coiffé d'un bonnet de feutre dont le gland retombe en avant; un homme au long nez, qui grimace; une sorte de Maure, la tête ceinte d'un turban et une affreuse figure, sonnant d'une trompette dont le voile porte le double aigle impérial. Cependant ses tableaux satiriques mettent plus volontiers encore en scène des amoureux niais, des bourgeois, des avares, des usuriers, des changeurs, des vieillards lubriques que détroussent effrontément des marchandes de sourires. Cet esprit profondément observateur et dont la vérité impressionne produisit le *Vieillard et la courtisane*, les *Changeurs* du Louvre, les *Usuriers* de Stockholm, les *Avares* de Windsor, le *Vieillard et la fille*, exposé à Bruges par Mme de Pourtalès (1). L'on en peut rapprocher enfin les figures de Juifs qui entourent les *Ecce homo* de Jean Gossart de Maubeuge.

Il est donc possible d'apercevoir, dans l'évolution de l'école de peinture néerlandaise du xve siècle, comment la conception réaliste, c'est-à-dire l'individualisation des types et la recherche du coloris, consacrée par le groupe des élèves immédiats de van Eyck, fut recueillie, au moment où l'on pouvait craindre sa chute dans la délicate poésie de Memlinc et de Gérard David, qui lui cédèrent pourtant si volontiers, par le groupe plus intime et plus grave de Roger van der Weyden et par le groupe intransigeant et vigoureux des Néerlandais, dont furent les Haarlémois (2), et auxquels s'apparente plus qu'on ne le veut croire le grand Quentin Metsys.

(1) Valentiner. — *L'Œucre caricaturale de Quentin Massys* (Les Arts anciens de Flandre, 1905, N° 1).

(2) E. Neefs : *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*. Gand, 1876, 2 vol. in 8. — A. van der Willigen : *Les Artistes de Haarlem*. Haarlem, 1870, 1 vol. in-8.

*
* *

Aristote avait écrit : « L'art est l'imitation de la nature. » Les artistes néerlandais que ne dirigeait pas une foi aveugle, que la haute philosophie ne préoccupait pas, que les passions fécondes d'un peuple palpitant de tumultes et de haines n'entraînaient plus, attachés au sol avec amour, soucieux surtout de l'œuvre du Créateur et plus que du Créateur lui-même, inquiets de vérité plus que de symbole, ne cherchèrent point à comprendre dans la définition d'Aristote ce que Platon y avait rectifié : « L'art est l'interprétation de la nature. »

Il y avait, à cette heure du xve siècle, où se créait la peinture moderne, deux victoires à remporter, deux gloires à conquérir.

L'une devait ramener « l'immortelle beauté que les Anges portent sur un trépied d'or », tenter de dérober le feu du ciel, et comme les modèles humains sont pesants et disgracieux, « se servir d'un certain idéal qu'on a (1) » : ce fut la conception italienne.

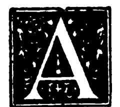
Mais il existait une autre beauté dont la divinité s'était si humanisée qu'elle paraissait terrestre. Elle n'avait qu'une grâce un peu bruyante, et fort peu chevaleresque ; elle apparaissait dans des jeux de lumière qu'allumaient le vitrage gothique, les étains ou les cuivres de la cuisine, dans une draperie constellée de pierres, un paysage sans bornes où quelque clocher aigu troue le lourd nuage du ciel. La seconde couronne à poursuivre, c'était de peindre cette nature sans l'agrandir, avec toutes les richesses de la couleur, avec toute l'expression du dessin, et ce laurier c'est bien, au xve siècle, l'école des Pays-Bas qui le mérite.

Le grand physiologiste Lavater aurait pu dire de ces maîtres : « Œil simple, qui vois les objets tels qu'ils sont, à qui n'échappe rien et qui n'ajoutes rien, combien je t'aime ! Tu es la sagesse même ! »

(1) *Io mi servo di certa idea che mi viena alla mente* (Raphaël).

CHAPITRE II

Le symbolisme et la représentation allégorique des vices et des vertus.


côté de ce caractère essentiel du génie néerlandais, issu peut-être des conditions de race, d'existence et d'organisation dans lesquelles ce génie se développa, et qui semble avoir, avant tout, recherché l'expression de la forme vivante, telle que l'observation quotidienne la dévoile, il est possible de constater deux influences, peut-être étrangères, et qui s'y adjoignirent dès l'origine ; nous voulons parler du symbolisme et du surnaturel.

On pourrait songer, en se permettant le paradoxe d'une auss séduisante classification, à rapporter le symbolisme à la domination de l'esprit français, le fantastique à la pénétration germanique. Des historiens ont fait de ces deux éléments la base de systèmes également célèbres, mais auxquels l'audace et l'autorité de leurs défenseurs ont seules pu donner quelque crédit. Les uns, de l'école de Waagen pour la plupart, édictèrent les régions rhénanes comme berceau de l'école flamande ; d'autres, qu'aveugla la découverte d'une école de peinture primitive française, réclamant, comme usurpés, un bon nombre des fleurons dans la couronne flamande du xve siècle.

Nous ne voulons point décider sur de si graves questions, ni même fixer quelle part la France ou l'Allemagne purent avoir dans cette double influence dont triompha finalement le puis-

sant réalisme indigène ; mais, comme nous l'avons montré dans l'étude de Jérôme Bosch, les trois éléments paraissent avoir marqué son œuvre d'une empreinte éclatante.

*
* *

Le caractère moralisateur et allégorique des triptyques de l'Escurial, l'emploi, pour figurer les vices et les vertus, de figures animales ou humaines, se rattachent au très discuté problème de l'évolution symbolique de l'art à la fin du Moyen-Age, problème que dominent spécialement aux Pays-Bas une littérature et un mouvement philosophique fameux, l'école de mystique du XIVe siècle et les premières œuvres populaires imprimées au XVe.

A la vérité — et il importe de bien mettre cette idée en avant — nous ne pensons pas que l'art de Jérôme Bosch ait été dirigé par une mystique orthodoxe minutieuse, qu'il ait connu les règles du langage figuratif de l'iconographie chrétienne, ni qu'il ait été affilié à aucune des sectes mystiques de son temps ; mais l'influence qu'il en reçut, pour être générale et lointaine, pour avoir déterminé un penchant, une tournure d'esprit et non une méthode ni des procédés, n'en est pas moins peut-être le trait le plus original de son caractère. Or, aucun critique ne semble s'en être voulu préoccuper. Le seul qui ait tenté d'expliquer l'insaisissable van Aken, Hermann Dollmayr, refusant l'authenticité aux œuvres allégoriques de Bosch, n'avait pas à se soucier de sa formation symbolique et morale, et M. van Bastelaer, ne voulant que trouver un ancêtre à Bruegel l'ancien, n'aperçut que la tendance naturaliste et pittoresque.

L'aspect le plus curieux du talent de Jérôme Bosch est peut-être celui-ci, que tous ont négligé d'approfondir.

Il ne faut pas, certes, chercher dans ses représentations un sens symbolique là où il n'y a que fantaisie ; il ne faut point croire expliquer, par des analogies avec l'iconographie architecturale, les invraisemblables bouffonneries de certaines figures, issues au contraire du réalisme caricatural, ni même supposer que Bosch ait respecté ni connu ces principes, mais on ne peut se refuser à voir dans le style de Jérôme Bosch un des derniers rayons de cette symbolique médiévale qui agonisait et que la

Renaissance païenne allait à jamais enterrer. Bosch n'est pas un peintre mystique comme Fra Angelico, mais il avait derrière lui quatre siècles de symbolisme constant, raisonné et universel, et plus près encore, l'école de mystique spéculative ou populaire des Pays-Bas.

*
* *

Qu'était ce symbolisme au début du XVIe siècle en Hollande ? La question est si vaste, si délicate, si discutée, qu'il est impossible de l'exposer sans dire quelques mots de la symbolique du Moyen-Age, dont l'apogée peut se placer vers le XIIe ou le XIIIe siècle, et dont les caractères se modifièrent d'une façon si curieuse à mesure qu'approchait l'ère moderne.

On peut dire que la « question du symbolisme » naquit, quelque temps après la restauration des études archéologiques, le jour où, ayant dénombré les chapiteaux et les piliers, décrit les porches, les fenêtres et les voûtes, exploré le trésor des ornements, des vases, des joyaux, étudié patiemment et comparé la sculpture des portails et des galeries, des stalles et des boiseries, la peinture des murailles, des panneaux, des tapisseries et des vitraux, les historiens se demandèrent, comme nous l'avons fait devant l'œuvre de van Aken : « Tout cela ne signifiait-il pas quelque chose ? »

C'est à M. de Caumont (1) et à ceux qui se firent ses disciples, à Cahier (2), à Didron (3), à Crosnier (4) que remontent les premiers traités d'iconographie et de symbolique. Depuis, M. J. K. Huysmans (5), avec une indiscutable érudition et un enthousiasme plus fécond encore, s'est fait le champion le plus ardent du symbolisme et de la mystique médiévale.

Qu'est-ce donc que le symbolisme ? « Le symbole, dit Hugues

(1) De Caumont. — *Cours d'antiquités monumentales.* Paris, Caen et Rouen, 1841 6 volumes in-8. — *Histoire de l'Architecture religieuse au Moyen-Age.* Paris et Caen, 1841.

(2) P. P. Cahier et Martin, S. J. — *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature.* Paris, Poussielgue, 1847-1849, t. I, p. 74.

(3) Didron. — *Iconographie chrétienne.— Histoire de Dieu* (Collection de documents inédits sur l'histoire de France, 3e série, t. XXXII). Paris, 1843.

(4) Abbé Crosnier. — *Iconographie chrétienne.* Paris et Caen, 1848.

(5) J. K. Huysmans. — *La Cathédrale.* Paris, Stock, 1898, 10e édition.

» de Saint-Victor, est la représentation allégorique d'un principe » chrétien, sous une forme sensible. » Outre l'activité qu'il procure à l'esprit en l'obligeant à pénétrer une énigme (et le symbole fut ainsi usité constamment dans l'antiquité et l'est encore de nos jours), le symbole avait l'avantage considérable de fournir, de la chose signifiée, une impression bien plus durable, par la synthétique simplicité du contour. « Une chose » notifiée par allégorie est certainement plus expressive, plus » agréable, plus imposante que lorsqu'on l'énonce en termes » techniques. » (Saint Augustin.) L'Église, dans la lutte perpétuelle qu'engageait son prosélytisme contre les anciennes croyances, et voulant mettre à son profit l'ignorance complète du populaire, comprit quel merveilleux instrument d'enseignement pouvait être le symbole. « Ce que les illettrés n'ont pu » apprendre à lire et ce qu'ils ne peuvent voir dans l'écriture, » que la peinture le leur montre », décida le synode d'Arras en 1025.

L'Église écrivit alors un livre accessible à tous, aux ignorants, aux pauvres, aux étrangers, dont l'image remplaçait le texte, et cette image, l'Église devait confier le soin de l'étaler à l'art plastique par excellence, au seul que le Moyen-Age ait connu, avant le xve siècle (1), à l'architecture. « La cathédrale est alors » un livre ouvert pour la foule qui trouve, sur la pierre, un » enseignement élémentaire (2). » « L'instruction du peuple et » l'édification des fidèles semblent avoir été le but principal et » général que se proposait le christianisme en adoptant ce » mode curieux d'ornementation historiée (3) » et Jean Damascène disait déjà au viiie siècle : « Toute image ouvre le cœur et » l'intelligence ; elle nous engage à imiter d'une façon merveil-

(1) Victor Hugo. — *Notre-Dame de Paris*. Paris, Hetzel. 1880, I, 273. « Tandis que Dédale, qui est la force, mesurait; tandis qu'Orphée, qui est l'intelligence, chantait, le pilier, qui est une lettre, l'arcade, qui est une syllabe, la pyramide, qui est un mot, mis en mouvement à la fois par une loi de géométrie et par une loi de poésie, se groupaient, se combinaient, s'amalgamaient, descendaient, montaient, se juxtaposaient sur le sol, s'étageaient dans le ciel, jusqu'à ce qu'ils eussent écrit sous la dictée de l'idée générale d'une époque, ces livres merveilleux qui étaient aussi de merveilleux édifices ».

(2) Viollet-le-Duc. — *Dict. raisonné*, II, 3.

(3) Didron. — Op. cit., p. 1.

» leuse et ineffable les personnes qu'elle représente. » N'est-ce point de telles paroles qu'écrivit le prieur Siguença lorsqu'il jugeait le triptyque de la *Voiture de foin* : « J'avoue que je vois » plus de choses dans ce tableau par un regard rapide, que je » n'en lis dans certains livres en les étudiant pendant de nom- » breux jours. »

Un premier aspect de la symbolique architecturale saute aux yeux des moins avertis et le langage n'y est point encore indéchiffrable. Comme l'a montré Didron, l'ordonnance de la statuaire monumentale expose une traduction de l'ancien et du nouveau Testament, agrémentée de légendes apocryphes, prises à Jacques de Voragines et aux nombreuses monographies de l'époque. Elle est un immense dictionnaire de la science du Moyen-Age, un tableau de la vie humaine depuis les origines, un calendrier de pierres avec tous les travaux de la campagne, un catéchisme des travaux de la ville, un manuel des arts libéraux. Les 1814 statues de la cathédrale de Chartres semblent illustrer ces vastes encyclopédies du Moyen-Age, dont le type est le *Speculum universale* ou *Miroir du Monde*, de Vincent de Beauvais.

Mais il est un autre aspect, bien plus curieux, de la symbolique chrétienne, que révèlent les anciens mystiques et les liturgistes de l'époque, et qui a séduit les plus graves archéologues contemporains, malgré les railleries de Champfleury (1). La base sur laquelle les anciens liturgistes assirent leurs systèmes, est l'enseignement donné par Jésus dans l'Evangile selon Jean au chapitre II. Prenant pour exemple le temple de Salomon, il déclara que si les Juifs le détruisaient, il saurait le rebâtir en trois jours ; or, de l'avis de tous les Pères, il aurait voulu, par cette parabole, désigner son propre corps, ressuscité après les trois jours de l'ensevelissement. Tous les liturgistes, tous les mystiques virent une invitation formelle à faire, des temples nouveaux, un universel symbole du corps divin. L'explication allégorique des moindres détails de construction, de toutes les parties externes, de tout le mobilier et de l'ornementation inté-

(1) CHAMPFLEURY. — *Histoire de la Caricature au Moyen-Age et sous la Renaissance*. 2e édit, Paris, Dentu, s. d.

rieure des églises fut l'œuvre collective d'un très grand nombre d'écrivains anonymes du haut Moyen-Age, mais dont il faut distinguer Saint Méliton (1), Prudent de Troyes (2), Hugues de Saint-Victor (3), Pierre de Capoue, Dom Villette, mais surtout Guillaume Durand, évêque de Mende, dans son *Rationale divinorum officiorum* (4), et Guillaume de Paris (5), dans sa *Rhetorica Divina*. C'est dans leurs théories qu'il faut chercher la clef de l'herméneutique monumentale.

La cathédrale chrétienne a la forme d'une croix sur laquelle Jésus est étendu. L'autel est sa tête, les allées du transept sont ses bras, les portes latérales sont ses mains percées, son corps et ses jambes sont la nef centrale, ses pieds sont le portail, le fond hémi-circulaire de l'abside c'est la couronne d'épines qui ensanglanta son front. Les tours sont, pour Durand de Mende, les prédicateurs et les prélats, et les lanternes qui les surmontent, la perfection où tendent les âmes fidèles ; pour Méliton et Pierre de Capoue, elles représentent au contraire la Vierge Marie et l'Église veillant sur le sommeil des fidèles ; le clocher, s'il surmonte le transept, est placé au-dessus de la poitrine de Jésus couché et symbolise le cœur même du fils de Dieu s'élançant vers son Père céleste. D'après Saint Nil, le toit est l'image de la charité, qui couvre une multitude de péchés ; les pierres, d'après le Rational, sont la foule des fidèles, les plus grosses maintenant les petites, comme les âmes les plus vigoureuses servent d'appui aux tièdes dans le voyage vers la perfection. Les contreforts sont l'énergie, la foi et l'espérance qui raniment et réconfortent.

(1) La *Clavis Scripturae*, de Saint Méliton, évêque de Sardes, avec les commentaires de Saint Grégoire, Saint Bonaventure, Pierre de Capoue, etc., est publiée dans la *Spicilegium Solesmense*, publié par les Bénédictins de Solesmes, sous la direction de Dom J.-B. Pitra. Paris, Didot, 1855, 4 vol. in-4 (tomes II et III).

(2) Les œuvres de Prudent de Troyes sont publiées dans la *Patrologie latine* de Migne, tome 115, colonne 971.

(3) *Hugonis Opera*, dans la *Patrologie latine*, tomes 175, 176, 177.

(4) *Guilhelmi Durandi, mimatensis episcopi, Rationale divinorum officiorum*. Strasbourg, 1486, 1 vol. in-f° gothique (se trouve dans la collection d'incunables de la bibliothèque de Lille) (Hain. Répert. N° 6461 à 6503).

(5) *Guilhermi episcopi parisiensis Rhetorica Divina*. Gand, Arnold *de Keyser*, 1483, 11° Kal. Sept., in-4. goth, (se trouve dans la coll. d'incun. de la bibl. de Lille (Hain. Répert. N° 8306 et 8300 à 8309).

Le ciment même qui les joint est composé de la chaux qui est l'amour, mélangée par l'eau qui est esprit au sable qui signifie les choses de la terre. S'il y a quatre murailles, c'est pour enseigner quatre Evangélistes, ou les quatre vertus cardinales; d'après Prudent de Troyes, les fenêtres sont les Ecritures qui reçoivent la clarté du soleil et repoussent le vent, la neige, la grêle, qui sont les fausses doctrines et les hérésies. L'encens, pour Guillaume de Paris, est formé de quatre drogues odiférantes, ce sont les quatre vertus de l'oraison. Honorius d'Autun enseigne que l'encensoir figure le corps de Jésus. S'il est d'or, c'est pour signifier sa divinité excellente; d'argent, il énonce son humilité; de cuivre, la fragilité de sa chair; de fer, sa résurrection. S'il y a quatre chaînettes, elles indiquent les quatre vertus du Seigneur, mais s'il n'en a que trois, c'est que la personne de Jésus contient trois éléments : le corps humain, l'âme et le verbe divin; quant à l'anneau qui entoure ces chaînes, c'est l'Infini où s'agitent toutes choses. Pour le Rational, « les » mouchettes à chandelles sont les paroles divines aux» quelles nous coupons les lettres de la loi et, ce faisant, » nous révélons l'esprit qui luit (1) ». Pour Hugues de Saint-Victor, le coq qui surmonte le clocher signifie le prédicateur ardent qui s'excite lui-même avec ses ailes avant d'appeler les autres; il est assis sur une verge de fer qui indique la droiture et la justesse de sa doctrine (2). Il faudrait citer des pages entières; on trouverait d'aussi périlleuses subtilités sur l'eau, le vin, la cendre, le sel, les vases sacrés, les ornements sacerdotaux. Les nombres eux-mêmes faisaient l'objet d'un symbolisme spécial. L'Église était-elle supportée par douze piliers, c'était pour rappeler les douze apôtres, et même un cartouche portait quelquefois leur nom pour bien certifier le symbole; le chiffre 1 est l'image de Dieu, l'unité; 2 est l'indice des deux natures de Jésus, des deux testaments; 3 personnifie la triple union de l'âme, de l'esprit et des forces; 4 est le nombre des saisons, des éléments, des points cardinaux ; 6 rémémore la création, 7 les

(1) J.-K. Huysmans. — *La Cathédrale*, p. 124 et 131.
(2) Digby. — *Les Mœurs chrétiennes au Moyen-Age ou les Ages de la foi*, trad. Danielo. Paris, 1841, 2 vol.

sacrements (1), 8 les béatitudes, 9 les chœurs angéliques (2); Saint Méliton, commenté par Pierre de Capoue, indique le sens des nombres jusque 144.000 (3).

Mais à côté de cette symbolique purement architecturale, les vieux mystiques avaient découvert dans toutes les choses de la nature une figure de Dieu, de Jésus, de l'Esprit-Saint, de l'Église, de la Vierge, des vices et des vertus. Les jours, les années, les saisons, le monde et ses différents aspects, les bois, les prés, les vallons, les parties du corps humain, du vêtement, les monuments, les métaux, les animaux, les pierres, les fleurs, les couleurs enseignaient la foi chrétienne. Ainsi le blanc est la vérité absolue; le bleu, l'innocence; le rouge, la souffrance et l'amour; le vert, d'après Sainte Mechtilde, est l'espoir du dernier repos, et, d'après Durand de Mende, la contemplation; le noir est le néant et l'erreur pour Catherine Emmerich; le brun est satanique; le jaune est la trahison et l'envie de Judas; le violet, le deuil (4), et ce symbolisme sera la base de la science héraldique. L'herméneutique des pierreries sera détaillée dans les Lapidaires (5), et peut-être faudrait-il y chercher l'explication de l'ordonnance assez caractéristique des gemmes dans les orfrois, les colliers et les orfévreries des peintres primitifs. Mais l'accord est moins sensible entre les mystiques sur le langage des fleurs et les divergences sont si importantes qu'il est difficile de voir une conception réellement acceptée par le Moyen-Age. La cause en est peut-être que l'interprétation du langage des fleurs fut surtout pratiquée par les poètes en dehors des textes bibliques. Néanmoins, pour Brunon d'Asti, le jaspe

(1) Le chiffre 7 est le plus fréquent dans les Écritures. Il y a 7 trompettes à Jéricho, qui font 7 fois le tour des murs. Le Chandelier a 7 branches. Dans le songe du Pharaon il y a 7 épis et 7 vaches maigres, signifiant 7 années de disette, etc., etc.

(2) Crosnier. — Op. cit., p. 55.

(3) *Melitonis Opera*, dans le *Spicileg. Solesmense* (III, LXVI et s.).

(4) *Explication littérale, historique et dogmatique des prières et des cérémonies de la messe*, par Pierre Le Brun, de l'Oratoire. Paris, Delaulne, 1726.

(5) F. de Mély : *Les Lapidaires de l'Antiquité et du Moyen-Age*. Paris, Leroux, 1896 (6 vol. in-4.). — L. Pannier : *Les Lapidaires français du Moyen-Age des XIII, XIV et XV siècles* (Biblioth. de l'Ecole des Hautes Études, 52e fascicule). Paris, Vieweg, 1882.

personnifie Jésus, parce qu'il ne se ternit jamais ; la chrysoprase, les bonnes œuvres ; le diamant, les âmes infrangibles ; le béryl. les Écritures ; la chrysolithe, la sagesse ; l'améthyste, le chœur des Vierges ; la sarde évoque les Séraphins ; la topaze, les Chérubins ; l'onyx, les Puissances ; l'émeraude, les Anges, et le rubis, les Archanges.

* * *

Une forme de cette littérature symbolique devait avoir, sur l'art postérieur du Moyen-Age, un immense retentissement, et l'on ne saurait douter qu'elle soit la source de toutes les allégories animales que cet art multiplia.

Nous avons vu comment Jérôme Bosch utilisa, dans un souci satirique, les figures d'animaux que lui fournissaient, soit l'observation quotidienne de la vie des pêcheurs, des fermiers, des chasseurs et des saltimbanques, soit l'exemple des miniaturistes et des huchiers, à la suite des épopées renardiennes. Mais nous avons laissé entier, à dessein, le problème de savoir d'où il put tirer cette ménagerie innombrable d'animaux exotiques ou bizarres, afin de l'exposer ici dans son ensemble. Or, il y a dans la ménagerie de J. Bosch, d'abord des animaux symboliques, dont le rôle allégorique est déterminé d'après des règles assez constantes, puis des animaux simplement étranges ou fantastiques, empruntés à une faune orientale de fantaisie. Bien que les premiers se rattachent seuls à la tendance symbolique du talent de Bosch, il n'eût pas été prudent de scinder en deux la question.

Cette forme de la littérature mystique, d'où les artistes du Moyen-Age tirèrent leurs animaux allégoriques, porte le nom générique de *Bestiaires*. Nous chercherons, d'autre part, dans les récits des voyageurs hollandais qui, au Moyen-Age, parcoururent l'Orient, la source dont ils tirèrent cette faune tropicale si étrange.

L'origine de toute la littérature des Bestiaires peut être reportée à la composition, en langue grecque, vers le IIe siècle, à Alexandrie, d'une œuvre théologique, scientifique, morale,

traitant de certains animaux, des herbes et des pierres, réels ou fabuleux, dont les qualités sont interprétées d'une manière allégorique, et qui eut un succès presque sans exemple, le *Physiologus* (1). Tous les Bestiaires (2) sont des rédactions plus ou moins fidèles du Physiologus, les uns faisant une part un peu plus savante à l'histoire naturelle, comme le *De Naturis rerum* de Thomas de Cantimpré, le *De Animalibus* d'Albert-le-Grand, le *Trésor* de Brunetto Latini; les autres, au contraire, et ce furent les plus répandus, aggravant le caractère symbolique, s'agrémentant d'une imagination désordonnée et fantastique (3), à la suite des *Étymologies* d'Isidore de Séville (4), et dont les spécimens les plus célèbres sont le *Bestiaire* de Philippe de Thaün (5), le *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival (6), chancelier de Notre-Dame d'Amiens, le *Bestiaire divin* de Guillaume, clerc de Normandie (7). Le prologue du Bestiaire manuscrit (Mss. 283, fol. CCIII) de l'Arsenal, montre bien quel est le but des Bestiaires : « *Chi commence li livres c'on apele Bestiaire, Et par ce est il apelés ensi, qu'il parole des natures des bestes, car totes les criatures que Dex créa en tere, cria il por home, et por prendre essample et de foi en eles et de créance.* »

De même que dans la symbolique monumentale, l'homme est le centre de toutes choses sur la terre, et l'Eglise lui montre sans cesse cette vérité dans les monuments qu'elle élève. « Après avoir représenté Dieu, ses rapports avec » l'homme, l'histoire de son sacrifice et la hiérarchie céleste, » elle n'oublie aucun des êtres secondaires et les fait entrer

(1) Dr FRIEDRICH LAUCHERT. — *Geschichte des Physiologus.* Strasbourg, 1889.

(2) A côté des Bestiaires proprement dits, parurent les Volucraires, consacrés aux oiseaux. Le plus célèbre fut celui d'Osmond, écrit vers 1250 (Bibl. Nation., Mss. fr, N° 17270. Cambrai, N° 351).

(3) PP. CAHIER et MARTIN, S. J. — *Nouveaux mélanges d'archéologie.* Paris, Didot, 1874, p. 106.

(4) E. EBERT. — *Histoire générale de la Littérature du Moyen-Age en Occident* (trad. Aymeric et Condamin). Paris, 1883, 1884, 1889, 3 vol. in-8.

(5) EMMANUEL WALBERG. — *Le Bestiaire de Philippe de Thaün.* Paris et Lund (Suède), 1900, p. XXVIII.

(6) HIPPEAU. — *Le Bestiaire d'amour de Richard de Fournival, avec la Réponse de la Dame.* Paris, 1860, in-12.

(7) HIPPEAU. — *Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie.* Caen, 1852, in-8.

» dans le grand concert de la création. Tout y a sa place, tout » a son but, sa fonction, tout se rapporte à l'homme, qui doit » compte à Dieu, comme responsable, à cause de son intelli- » gence, de toute chose créée pour lui. Ne regardons pas les » sculptures d'animaux souvent étranges comme des caprices » d'artistes, des bizarreries sans signification (1). »

Dans la nature, le naturaliste dès lors ne cherche pas la vérité, mais le sens mystique. Hugues de Saint-Victor en donne un exemple frappant dans son enseignement : « Dans la Sainte » Ecriture il est question de trois colombes, celle de Noé, celle de » David, celle de Jésus-Christ. La première est le repos ; la » seconde, la force ; la troisième, le salut. La colombe, c'est l'Église : son bec est divisé en deux parties, emblème de la prédication qui sépare les grains d'orge et de froment, c'est- » à-dire les maximes de l'ancien Testament et de la Loi nou- » velle. Elle a deux yeux, dont l'un saisit le sens moral, l'autre » le sens mystique ».

Quels étaient donc ces animaux, décrits par les Bestiaires, dont l'ornementation symbolique peuplait voussures, portails et gargouilles, qu'on brodait sur les chapes, qu'on ciselait dans les vases sacrés, que les enlumineurs recueillirent si soigneusement dans leurs bordures et dont les peintres allaient tirer leur iconographie animale ?

Pour Philippe de Thaün, le Lion (Leün), la Licorne (monosceros), la Panthère et le Dragon, la Chèvre (dorcon) représentent Jésus-Christ (2). L'Antilope (aptalon), le monstre demi-âne et demi-homme (onoscentaurus), le Castor (bièvre), l'Hyène, la Souris (mustele), l'Autruche (assida), la Salamandre (sylio), la Sirène (serena), l'Eléphant, l'Aspic sont des figures de l'Homme. Le Hérisson, le Renard, l'Onagre, le Singe, la Perdrix, la Scie de

(1) Viollet-le-Duc. — *Dictionn. raisonné.* II, 204.

(2) Li Leüns signefie
Le fiz de Sainte Marie.
. . . .
Monosceros griu est
en francais uncor est
Beste de tel baillie
Jesu Crist signefie.

mer (serra), la Baleine (cetus), le Crocodile sont des figures du Diable (1).

Les autres animaux, dont le rôle iconographique paraît moins clair et que fournissait aux peintres du Moyen-Age la littérature des Bestiaires (2), étaient la Couleuvre, l'Ydrus, la Fourmi, la Calandre (caladrius), le Phénix, le Pélican, le Moineau (turtre), le Vanneau (huppe), l'Ibis (ibex), la Poule d'eau (fullica), l'Ichneumon (3), etc.

On trouverait d'autres interprétations et d'autres animaux dans le grand nombre des Bestiaires manuscrits non encore publiés. Ainsi M. Louis Maeterlinck décrit le *Polipo*, ayant le corps d'une femme et la queue mouchetée d'un énorme poisson; le *Coruleo* à tête humaine, aux pattes de homard et au corps de poisson; le *Dracone maris* à tête de poisson et à corps de lézard, et le *Bytirone*, sorte de poisson couvert d'écailles, aux pinces de homard, mais dont la tête ressemble à s'y méprendre à celle d'un chevalier, casqué et armé du bouclier. Puis, l'*Alpido* à tête de démon, avec une dent de morse. Son corps, aux vertèbres transparentes, est supporté par deux pattes de griffon. Il

(1)
Serra beste est de mer
Eles at pur voler
e teste at de leün
et cue at de peissun.
. . . .
Serra en ceste vie
Diable signefie.
. . . .
Li cetus diable est
e la mer cist munz est.
. . . .
Cocodrille signefie
Diable en ceste vie.

(2) Th. Wright. — *Popular Treatises of science, written during the Middle Age.* Londres, 1841, p. 74. — P. P. Cahier et Martin : *Mélanges d'archéologie.* Paris, Poussielgue, 1851, tome II, p. 85; 1853, tome III, p. 203; 1856, tome IV, p. 55.

(3) Les principaux Bestiaires classés et connus sont : le Mss 10074 de Bruxelles; Mss 233 et 318 de Berne (cabinet de Bongars); Mss lat. 2780 de la Bibl. Nationale et Mss supp. latin 292 *bis*; Mss bell.-lett. fr. 283 de l'Arsenal; Mss franç. 7215 [3] et 7284 [3.3] de la Nationale; Mss fr. 7268 [3] A [3] de la Nationale; Mss fonds N.-D. 273 *bis* de la Nationale; Mss fonds St-Germain 1985 de la Nationale; Mss fr. 7534 (fol. CCLII) de la Nationale.

est représenté, se servant de sa queue, dirigée par une de ses griffes pour gratter sans façon l'intérieur de son oreille. A côté une sorte de centaure chevelu, un veau dont les extrémités sont des pieds et des jambes humaines, enfin le *Piscis monachi habitu* ou moine marin, que tous les naturalistes du temps décrivent (1) et que Bosch peignit au volet gauche du *triptyque de Saint Jérôme.* Toutes ces figures sont extraites par M. Maeterlinck d'un Bestiaire de 1479, exécuté pour Raphaël Marcotelius, abbé de St-Bavon et conservé aux archives de l'évêché de Gand.

L'influence de ces traités de zoologie mystique fut si puissante sur les artistes, que des sculpteurs et des peintres s'enhardirent à les reproduire sur les murailles ou dans la pierre. Telle est l'explication de la fresque peinte dans la Maison des Templiers à Metz (2), des chapiteaux symboliques de Chartres, du Mans, de Bâle, d'Arles, de la Charité-sur-Loire, mais surtout du Bestiaire entièrement sculpté sur une frise extérieure de la cathédrale de Strasbourg (3), vers le XIVe siècle.

Mais si Jérôme Bosch reçut de la vieille littérature symbolique un grand nombre d'animaux, et pour s'en convaincre il suffirait de rappeler la licorne, l'aspic, le lion, les grands sauriens des Enfers et des Tentations, le moine marin, la sirène des *triptyques de Saint Jérôme*, des *Délices terrestres*, de la *Création d'Adam et Ève*, etc., il n'adopta pas, ignorant peut-être d'ailleurs ces interprétations anciennes, la signification qu'elle leur donnait. Se créa-t-il une symbolique personnelle, se tint-il à des règles fixes, pourrait-on retrouver un Bestiaire de Jérôme Bosch, il serait imprudent de l'affirmer. Les principes de l'herméneutique

(1) L'*Ortus Sanitatis. Tabula medicinalis* (*Authore Joannes Cuba*), publié en 1517, sans nom d'auteur et sans lieu d'édition (Cf Hain., Répert. N° 8941 à 8958. Brunet, *Manuel du libraire*, 1842. Paris, Silvestre, tome II, 2e partie, p. 648. Les principales éditions de ce très célèbre ouvrage furent : 3 éditions sans dates, gothiques, sur 2 colonnes décrites par Hain et Brunet, l'édition à gravures de Mayence, de 1491, et une autre édition qui porte le même titre que les 3 éditions non datées, imprimée en rouge et noir avec la date de la MDVII, avec figures en bois. En outre, une traduction française de l'*Ortus Sanitatis* fut donnée à Paris, chez Antoine Vérard, vers 1501. 2 vol. in-f°, gothiques, fig. en bois.

(2) CAHIER et MARTIN. — *Nouveaux mélanges d'archéologie. Curiosités mystérieuses.* Paris, Didot, 1874, p. 115.

(3) CAHIER et MARTIN. — Id., op. p. 153.



animale avaient tellement varié, depuis le XIe siècle jusqu'au XVe, qu'il n'était plus possible d'y retrouver l'idée directrice du Physiologus et des premiers naturalistes. Le langage figuratif que parlaient les anciens symboles, empreint de métaphysique et de synthèse, avait fait place, par la décadence même des idées mystiques, à des conceptions plus positives. Au lieu de révéler l'Unité divine, la Pureté, la Perfection, la Grâce, l'Eglise, l'Homme, les Anges, l'ornementation monumentale, emportée dans le courant réaliste du XIVe siècle, symbolisera désormais les vices et les vertus des hommes. Au lieu d'élever les âmes aux sphères troublantes de l'Infini, au lieu de tenter une caractérisation de l'Absolu, elle servira à guider leur vie, à magnifier leurs vertus, à châtier leurs vices, et l'Eglise, par une habile concession aux idées nouvelles, admit qu'il fallait, par le spectacle du péché abject et l'apothéose du bien, suggérer le dégoût ou l'admiration. Ces obscénités inouïes de la statuaire, sur lesquelles on a tant écrit, récriminé et disserté, ne doivent pas s'expliquer par une tolérance que certains catholiques tentent d'excuser. Ces scènes étaient la glose même des enseignements de l'Eglise, audacieux et virils comme la pensée même de cette robuste époque.

C'est alors que les animaux symboliques vont prendre une signification plus nette, plus près de nous, plus expressive. L'orgueil sera révélé par le taureau, le paon, le lion, l'aigle, le cheval, le cygne, l'onagre ou par un roi chevauchant un lion et portant un aigle sur le poing ; l'avarice, par le loup, l'araignée, par un marchand chevauchant un taxe et portant une chouette ; la luxure, par le bouc, le cerf, le porc, le crapaud, l'âne, par une dame chevauchant une chèvre et portant une colombe ; l'envie, par l'épervier, le hibou, par un moine sur un chien et portant un autour ; la gourmandise, par le chien, par un jouvenceau sur un loup et portant un muffle ; la colère, par le sanglier, le léopard, le coq ; la paresse, par le vautour, le colimaçon et le mulet, ou par un manant sur un âne et portant un bubon ; le bœuf et l'âne diront l'humilité ; le pélican, le détachement des biens terrestres ; la colombe et l'éléphant, la chasteté ; le poisson, la tyrannie ; la calandre, la charité ; le coq, la vigilance ; et au-dessus de tous, l'agneau dira l'amour, le désintéressement, le sacrifice, et

van Eyck éternisera ce symbole dans le chef-d'œuvre de l'art du xve siècle.

*
* *

Si les descriptions naïvement subtiles et fantaisistes des Bestiaires découvraient à Jérôme Bosch un assez grand nombre d'animaux, et surtout lui enseignaient un moyen d'utiliser leurs qualités à la moralisation, elles n'expliquent pas cette faune et cette flore tropicales dont il anima ses compositions et qui constituent un des plus curieux caractères de son art.

Nous avons, en effet, remarqué un penchant tout particulier, à côté des paysages purement hollandais copiés sur nature, pour les architectures, les plantes et les animaux de l'Orient. L'étude que nous avons faite de la représentation de Jérusalem dans l'*Adoration des Mages*, du paysage et des végétaux dans les *Délices terrestres* et les *Tentations de Saint Antoine*, montre une perpétuelle obsession d'un royaume de fantaisie, situé vers les tropiques, où les édifices se construisent de cristal, de valves de mollusques, de feuilles de cactus, s'ombragent de voiles et se baignent dans des lacs immenses. Il faut rapporter ce penchant, comme le conseillaient Justi et H. Dollmayr, à toute cette activité colonisatrice, à cette fièvre de conquête, à cette hardie poursuite de richesses inconnues et lointaines qui aboutit, en 1492, à la découverte de l'Amérique et qui eut un immense retentissement dans les provinces néerlandaises.

Dès le xiiie siècle, un grand nombre de voyageurs flamands ou hollandais, pélerins, guerriers, diplomates, trafiquants ou marins, s'aventurèrent dans les pays de l'Occident et rapportèrent des récits merveilleux (1). C'est d'abord le voyage de Guillaume de Rubrouck ou de Ruysbroeck, envoyé de Louis IX en Tartarie, et qui séjourna dans la ville de Karakorum, capitale de l'empire mongol, dont il décrit les murailles de terre percées de quatre portes, les douze pagodes et les deux mosquées (2) ; cent ans après lui, le fameux Jean de Mandeville, qui partit en 1332, parcourut l'Asie et l'Afrique, décrivit l'Egypte, l'Arabie, la

(1) J. de Saint Genoix. — *Les Voyageurs belges du XIIIe au XVIIe siècle*. Bruxelles, s. d.
(2) *Itinerarium Wilhelmi de Rubruck*, publié dans le *Recueil de voyages et de mémoires*. Paris, 1839, Bertrand, tome IV.

Perse et vint mourir à Liège en 1372. On lui a attribué, sans aucune exactitude, un très grand nombre d'ouvrages de zoologie et de tératologie.

Guillebert de Lannoie, qui voyagea de 1399 à 1450, passa presque toute sa vie en des séjours lointains, sur le continent asiatique et africain (1). Jean Aertsz, qui parcourut la Terre Sainte en 1454, et dont la relation fut publiée à Gand ; Josse van Ghistele, explorateur des côtes barbaresques (2) ; Reuwich, peintre d'Utrecht, dont on éditait déjà à Zwolle, en 1483, les récits enthousiastes ; Nicolas Schouteet, de Dordrecht, qui rapporta du Caire le morceau de la Croix qu'on montre aux fidèles de sa ville ; George Languerrand, de Mons, en 1485 (3), et Pierre de Smet, de Bruxelles, en 1505, continuent cette pléiade audacieuse. Un des premiers navigateurs des Pays-Bas, Josué van den Berge, de Bruges, découvre en 1446 une partie inconnue des îles Flamandes, qu'on appelle plus souvent Açores (4).

Un manuscrit de la Bibliothèque Nationale (Catalogue français N° 2810) est intitulé :

« *Le livre des Merveilles du Monde, lequel contient VI autheurs : Marc Pol ; frère Odric, de l'ordre des Frères mineurs ; le livre faict à la requeste du cardinal Taleran ; le livre de messire Guillaume de Mandeville ; le livre de frère Jean Hayton ; le livre de frère Bieul, de l'ordre des Prêcheurs.* »

Ce manuscrit fut exécuté entre 1404 et 1417 pour la bibliothèque des ducs de Bourgogne, comme l'indique une cote manuscrite apposée sur le 2e folio par Flamel, bibliothécaire des

(1) La relation de Guillebert de Lannoie a été publiée par Serrure [Société des Bibliophiles du Hainaut. Mons, Hoyois, 1840] et dans l'*Archaeologia* de Londres, tome XXI, p. 281 à 444, en 1827, d'après le Mss de la bibl. Bodléienne.— Cf. GOETHALS : *Lectures relatives à l'histoire des arts, sciences, lettres, mœurs et politique en Belgique.* Bruxelles, 1837, 4 vol. in-8.

(2) Cf. *Messager des Sciences de Gand*, 1836, p. 1.

(3) Le Mss de sa relation est conservé à la bibl. communale de Lille, in-4, N° 520.

(4) Voyez aussi à la bibl. de Bruxelles les Mss 10420 (cote Marchal), Voyage de Mandeville d'Oultremer au Levant et à la Terre-Sainte, en français, du 1er tiers du XVe S.; le Mss 9309 de Marco Polo (cote Marchal), du 2e tiers du XIVe S.; les Mss 8779 et 15701 (cote Marchal), Voyages de Piloti Cratensis et de Guillaume Bolunzele,

ducs. La devise Ich Swight, répétée 9 fois sur une banderolle, confirme cette origine.

M. Louis de Backer, qui a étudié de près ce manuscrit, y voit même l'œuvre d'un calligraphe brugeois (1). Les princes bourguignons étaient alors très curieux des récits merveilleux de voyages et déjà en 1369 Philippe-le-Hardi avait acheté au fils de Dino Rapondi, marchand lombard installé à Bruges, son banquier, « *Trois livres appelés* LA FLEUR DES ISTOIRES DE LA TERRE D'ORIENT, *escriptes en lettres de fourmes istoriées, couverts de vélineau.* »

La plupart des récits que contient ce mss 2810 de la Bibl. Nationale furent traduits par Jean le Long Ipérius, abbé de Saint Bertin, à Saint-Omer, et assez célèbre parmi ses contemporains. La traduction de ce moine est complète dans le mss franç. 7500 C de la Bibliothèque Nationale et fut imprimée en 1529 par Jean Saint-Denys sous le titre : *Lhystore merveilleuse, plaisante et récréative du grand empereur de Tartarie, seigneur des Tartares, surnommé le grand Can.* C'est dans *Lhystore merveilleuse* que tous ces aperçus fantaisistes sur l'histoire des peuples orientaux, ces légendes, ces descriptions d'animaux et de plantes imaginaires, de pierres vivantes, permettent d'apprécier l'idée que Bosch et ses contemporains purent se faire de l'Orient. A Trébizonde, Marc Pol vit dans les airs une bande de plus de 3,000 perdrix, qui tournoyaient au-dessus d'un colombier au geste d'un homme; Odric décrit, à Bacumeran, des hommes au visage de chien; à Catan, des poules couvertes de laine; à Ceylan, des oiseaux bicéphales.

Le manuscrit français 7518 de la Bibl. Nationale (2), écrit par Jehan Wauquelin vers 1415 pour Jean de Bourgogne, petits-fils de Philippe-le-Hardi, et intitulé *Merveilles d'Inde*, reproduit, dans le récit des exploits d'Alexandre, les imaginations insensées des voyageurs orientaux. Il raconte les luttes du conquérant contre les guivres, les scorpions, dragons, serpents, « lyons blans, bestes à trois cornes », porcs qui « avoient grans dens comme d'un coute », serpens « qui avoient une émeraude au

(1) LOUIS DE BACKER. — *L'Extrême-Orient au Moyen-Age.* Paris, Leroux, 1877.

(2) J. BERGER DE XIVREY. — *Traditions tératologiques.* Paris, Imprimerie royale, 1836.

front », bêtes qui avaient la tête du sanglier et le corps du lion.

On pourrait donc grouper en familles tous ces êtres imaginaires, terribles ou gracieux, dont la faconde des voyageurs peuplait les pays d'Anatolie. Ce seraient dans ces régions lointaines que Belalcaçar visita et appela *El Dorado*, dans ces villes étranges que vit Marco Polo (1), le *Messer Milione*, et dénommées Quivora, Cibora, l'empire du Paytiti, et la Fontaine de Jouvence, trouvée par Ponce de Léon, les formes inconnues des dragons ailés, des basilics couronnés, des yllérions parents du phénix, du kraken des sombres régions du Nord, du moine marin, de l'évêque de mer (2), de la noble licorne, et de toutes ces prodigieuses créatures dont Ambroise Paré rêvait encore l'existence sous Charles IX. Puis ce serait le *Liber Cronicarum* ou les *Ages du Monde*, imprimé à Nüremberg par Antoine Koberger en 1493 (3), en l'année où Christophe Colomb revint d'Amérique, et dont l'influence fut si grande aux Pays-Bas (4). On y lirait la description des *dédaïms,* fruits qui représentaient

(1) On ne sait en quelle langue fut écrite la première rédaction du livre de Marco Polo. Il est probable que ce ne fut pas en langue italienne (Cf. Baldelli Boni. *Il milione di Marco Polo.* Florence, 1827, 2 vol. in-4.). La rédaction française est de 1307 et fut donnée par le voyageur lui-même à l'ambassadeur de Philippe-le-Hardi. Le Manuscrit français de Marco Polo était jadis conservé dans la « Librairie de Charles V », au N° 317 de l'inventaire de 1411. Il est actuellement la propriété de la Bibliothèque royale de Stockholm. Une édition fac simile héliographique de ce manuscrit a été donnée en 1882 par l'Institut lithographique de l'Etat-Major suédois.

(2) « Suivant la grande *Chronique des Pays-Bas*, parue en 1433, on pêcha sur les côtes de Pologne un poisson qui avait la forme d'un homme. Sa tête était coiffée d'une mitre et il tenait entre ses bras une crosse. Il était revêtu de tous les ornements d'un évêque qui officie. Il se laissait volontiers approcher par tout le monde, mais affectait une préférence marquée pour les ecclésiastiques. Il ne parlait pas, mais entendait fort bien. Le roi de Pologne voulut le tenir enfermé dans une tour, mais le monstre en conçut un si violent chagrin que le clergé supplia qu'on le délivrât. Il fut conduit à la mer ; là, sur la plage, s'était réunie une foule immense. Il fit un salut, plongea et ne reparut plus ». - (Cf. Dr Ernest Martin : *Histoire des monstres depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.* Paris, 1880).

(3) La bibliothèque de Lille, dans la section des incunables, conserve une édition du *Registrum huius operis Libri cronicarum cum figuris et ymaginibus ab inicio mundi auctore Hartmann Schedel.* Nüremberg, Antoine Koberger, 1493, in-f° gothique.

(4) Janssen. — *L'Allemagne à la fin du Moyen-Age,* traduit de l'allemand. Paris, Plon, 1887, 6 vol. in-8.

une tête d'homme, de la girafe née de l'union de la chamelle avec l'hyène, de ces poissons volants, des bonites rosées, des dorades éclatantes, des langues de flammes que le feu Saint Elme allumait au mât des caravelles et qui émerveillait les pieux matelots, dans l'attente de la Cipangu promise, où les toits et les pavés seraient d'or fin, comme au Paradis terrestre.

Les plus audacieux des Espagnols qui revenaient d'Amérique enseignaient aux marchands de Bruges comment, au milieu de merveilleux jardins, l'empereur mexicain Monteczuma avait édifié une ménagerie où vivaient des jaguars, des tigres, des oiseaux de proie, les dindons sauvages au plumage d'or, les poissons des lacs de Tenotchilan, qu'on nourrissait avec la chair de vingt mille victimes humaines.

Dire tout ce que rêva l'imagination des *Conquistadores*, répéter tous les récits qu'ils recueillaient de la bouche des « Indiens » et rapportaient en Occident, serait réunir dans une œuvre confuse les légendes les plus merveilleuses et, en même temps, jeter un peu de lumière dans cet orientalisme si curieux de quelques peintres néerlandais, entre autres de Hubert van Eyck et de Jérôme Bosch.

« En ceste ville de Bruges, là où toutes nacions du monde sont », à Amsterdam, à Anvers, à Haarlem, les trafiquants de toute race, marins, aventuriers, ambassadeurs, transmettaient à la crédulité populaire ces récits qu'embellissait leur propre enthousiasme. Le roi de Perse envoyait des lettres et des députés à Philippe-le-Bon, que tout l'Orient appelait « le grand duc d'Occident (1) ». Avec l'Espagne, un commerce extrêmement varié amenait sur les quais des ports de Flandre les marchands « dou royaume de Castele, dou Lion, dou royaume d'Enteluse (Andalousie), dou Galice et de Portigal (2) », et on y voyait même ceux de « Bougerie, Féez, Maroc, Segelmesse, Tunes, Constantinoble, Jherusalem, Egypte, Herménie et Tarta-

(1) M. Marchal. — Notice sur les relations commerciales des Flamands avec le port d'Alexandrie d'Égypte avant la découverte du cap de Bonne-Espérance (*Bulletin de l'Acad. de Belg.*, 1844, tome XI, 1re partie.

(2) *La Flandre*, Revue des monuments d'histoire et d'antiquité. Bruges, 1872-73, tome IV et cf. Bibl. royale de Bruxelles, Mss fr. fonds N. D., coté N, N° 2, fol. 18 V°.

rie (1) ». Avec leurs légendes, ces voyageurs exotiques rapportaient de leurs croisières, des plantes, des fleurs et des animaux. Les princes flamands, comme les rois de France (2), aimaient avec passion les animaux rares et se faisaient gloire d'ajouter à leur luxe cette coûteuse fantaisie. Des marchands de Norwège leur vendaient à Bruges les gerfauts et les faucons dressés ; Philippe-le-Hardi entretenait une « maison de lyons » dans le Walle ducal à Gand, une ménagerie de « cameulx et dromadaires » au Quesnoy (3) ; Maximilien attelait des éléphants et des chameaux à ses chars, comme le montrent les gravures de Burgmaier.

* * *

La source que Jérôme Bosch trouva, pour la conception de ses animaux exotiques ou monstrueux, dans la zoologie allégorique des anciens Bestiaires et qu'il utilisa, parallèlement, avec les récits orientaux et les données de son observation journalière (4), révèle donc un premier aspect, accessoire sans doute, de l'influence qu'exerça sur son talent la tendance symbolique et moralisatrice de l'art, de la littérature, de l'esprit même de son temps. Mais, à côté de cette influence si caractérisée mais si spéciale, il faut en montrer une autre, qui la domine, et qui, au lieu de fournir des éléments à son style, dévia ce style lui-même de la direction expressive et naturaliste, vers le souci

(1) L. A. Warkœnig, trad. Gheldoff. — *Histoire de la Flandre et de ses institutions civiles et politiques*. Bruxelles, 1835, tome II.

(2) La ménagerie entretenue au Louvre par Charles V est restée célèbre. Louis XI, raconte Commynes « envoyait quérir, en Barbarie, une espèce de petits lyons qui ne sont plus grands que petits renards et les appelait *Adits*. »

(3) Paul Fredericq. — *Essai sur le rôle politique et social des Ducs de Bourgogne dans les Pays-Bas*. Gand, 1875, p. 64.

(4) Il était aussi facile pour un peintre, d'étudier sur place les fauves que collectionnaient les ducs et qu'ils exhibaient dans leurs parades, que les animaux domestiques les plus souvent reproduits dans les tableaux. Autour du *Steen* seigneurial ou des maisons des *poorters*, éclatantes de mosaïques et de tapis, se tassaient les bicoques en torchis des artisans et « rôdaient comme une vermine à travers le splendide vêtement architectural de la cité. Devant ces masures, les porcs, les animaux de basse-cour se vautraient dans des litières fangeuses. Les raffinements d'art se mêlaient aux grossièretés savoureuses dans la vie et dans le décor publics. »

de la moralisation, et qui, en dernière analyse, explique comment, à côté de l'*Ecce homo* et du *Portemenl de Croix*, il composa la *Voiture de foin* et les *Délices terrestres*. Comme il arrive toujours, surtout au Moyen-Age, Jérôme Bosch obéissait, dans cette voie nouvelle, à tout un mouvement d'idées qu'il est important de rappeler et qui, né avec la grande école des Mystiques des Pays-Bas, au XIIIe siècle, allait, en se modifiant sous la poussée grandissante de l'esprit critique, précurseur de la Réforme, abandonner les hauteurs de sa métaphysique pour n'être plus qu'un enseignement d'une vérité saisissante et pittoresque, dans la Danse des Morts, la Nef des Fols, au XVe siècle, et aboutir finalement à l'Éloge de la Folie, le plus moderne paradoxe du plus spirituel des humanistes.

* * *

C'est autour du nom de Jean Ruysbroeck l'Admirable, prieur de Groendaele (de la Vallée Verte), qu'on a étudié le groupe des Mystiques des Pays-Bas (1). Le système résolument panthéiste de Jean Scot Erigène qu'avaient repris Amaury de Bène et David de Dinant, les plus illustres représentants du *Réalisme* contre le *Nominalisme*, avait favorisé le développement en Flandre, dès le XIIe siècle, d'une mystique spéculative très hardie, qui entraîna même à l'hétérodoxie quelques-uns de ses adeptes. Formulée et systématisée par Odon de Cambrai, Rupert de Deutz et Saint Bernard, épanouie dans l'école de Hugues de Saint-Victor, né à Ypres, développée encore par Saint Bonaventure, le docteur séraphique, et Henri de Gand, le docteur solennel, elle avait manqué sombrer dans les exagérations logiques d'Alain de Lille. Mais l'influence de ces spéculations subtiles sur la masse populaire et sur le développement intellectuel des provinces néerlandaises, paraît bien avoir été presque

(1) A. Auger. — *Études sur les Mystiques des Pays-Bas au Moyen-Age* (Mémoires couronnés par l'Acad. de Belgique, édit. in 8, 1892, tome XLVI). — Sigismond Ropartz : Introduction aux œuvres choisies de Thomas a Kempis. *Étude sur la mystique dans les Flandres et les Pays-Bas.* Paris, Waille, s. d. — H. Delacroix : *Essai sur le mysticisme spéculatif en Allemagne au XIVe S.* Paris, Alcan, 1900.

nulle (1). Le peuple, peu soucieux de controverses philosophiques, se laissa séduire plus facilement par les prédications morales des Associations.

Au sein d'une multitude de congrégations mi-laïques, mi-religieuses (qui presque toutes, d'ailleurs, furent menées à l'hérétícisme par le mysticisme), apparut une vocation infatigable de prosélytisme, rejetant tout intermédiaire, s'adressant directement au peuple et surtout attaquant avec une violence inouïe les vices et les désordres du clergé. C'est, au XIIe siècle, la secte de Tanchelm qui sortit des îles de la Zélande, groupa 3.000 satellites et prêcha la vanité des sacrements, la liberté de l'union sexuelle et la mise en commun de toutes les femmes. A côté de ces hérétiques, se formaient ces associations de veuves, d'orphelines, de femmes pieuses qu'on appelait béguines (2) et les congrégations de frères lais dits beggards ou lollards, absorbés au XIIIe par les Fraticelles, puis par la secte des Libres Esprits. Au XIVe, la corruption devint générale, avec les désordres de Marguerite Porrete (3) du Hainaut et de Bloemardine de Bruxelles, qui renouvelèrent les débauches des Gnostiques. Le dédain de toute activité, la licence la plus éhontée, l'absolue soumission aux désirs de la nature considérée comme la suprême pureté, allaient trouver des adversaires acharnés dans l'association allemande des Amis de Dieu, dans la mystique d'Eckhardt, de Suso, de Tauler, et surtout dans le groupe célèbre des disciples de Ruysbroeck.

C'est à tort qu'on a appelé Ruysbroeck un mystique purement contemplatif; il semble surtout avoir été un réformateur, et ses plus belles pages sont bien celles de ses protestations frémis-

(1) E. J. Diest Lorgion : *De voorbereiders der Kerkhervorming in Nederland*. Groningue, 1851. — Altmeyer : *Les précurseurs de la Réforme aux Pays-Bas*. Bruxelles, 1886.

(2) P. Coens. — *Disquisitio historica de origine Beghinarum et Beghinagiorum*. Leyde. 1629.

(3) Les pièces du procès de Marguerite Porrete sont aux Archives Nationales, layette J. 428. La principale proposition hérétique qu'on y poursuivit était ainsi formulée : « Quod anima adnihilita in amore Conditoris, sine reprehensione conscientiae vel remorsu, potest et debet naturae quidquid appetit et desiderat, concedere. » — Cf. aussi Ch. V. Langlois dans la *Revue historique*. Paris, Alcan, tome LIV, p. 295.

santes contre la vanité et la luxure de son temps (1). Les Mystiques postérieurs à Ruysbroeck accentuèrent davantage le côté pratique de son système, et, s'adonnant généralement moins à la contemplation et aux phénomènes surnaturels qui l'accompagnent, descendirent dans les moindres détails de la vie chrétienne et de la perfection évangélique. Ce sont les Frères de la Vie commune, fondés par Gérard de Groote de Déventer (2) et Florent Radewyns, à la fin du XIVe siècle, et qui allaient cultiver le jardin délicat d'où sortirait cette fleur de la mystique hollandaise, l'Imitation de Jésus-Christ, de Thomas a Kempis (3). En dehors de l'association, Pierre de Hérenthals de la Campine, Henri Herphius de Malines, Denys de Ryckel, le docteur extatique de Ruremonde, Pierre Dorlant de Diest, conduisirent l'école mystique jusqu'à sa disparition, à la fin du XVe siècle (4).

A côté des attaques si violentes que ces écrivains dirigeaient contre la luxure et la cupidité envahissantes, contre l'orgueil des grands et la corruption des mœurs populaires, l'art et la littérature allégorique du XIVe et du XVe siècles présentaient la charmante poésie ou l'effrayante vision du symbole et préparaient, dans l'*Ornement des noces spirituelles*, dans l'*Allégorie du Cantique des Cantiques*, dans le *Circumcisorium mysticum*, les conceptions de l'*Agneau mystique*, des *Sept Sacrements*, ou de la *Voiture de foin*.

(1) Voyez surtout : *Die Expositie van den tabernakel des orconscap* Exposition du tabernacle de la foi de Ruysbrœck), à la bibl. de Bruxelles, Mss. N° 15136, cote Marchal et Michiels (op. cit.), III, p. 214 et s.).

(2) G.-H- DELPRAT : *Verhandeling over de broederschap van G. Groote en over den invloed der Fraterhuizen op den wetenschappelijken en godsdienstigen toestand voornamelijk van de Nederlanden na de XIVn eeuw.* Arheim, 1856. — MICHIELS : Op. cit. Paris. 1865, III, p. 210-217. — J. C. VAN SLEE : *De Kloostervereeniging van Windesheim eene filiaalstichting van de Broeders van het Gemeene-Leven.* Leyde, 1874. — VICTOR LE CLERCQ et ERN. RENAN : *Discours sur l'Etat des Lettres et des Beaux-Arts au XIVe S.* — BONET-MAURY : *De opera scolastica Fratrum vitae communis in Nederlandia.* Paris, 1889.

(3) *L'Imitation de Jésus-Christ*, publiée par L. CURMER. Paris, 1856. Etude sur Thomas a Kempis.

(4) PAQUOT : *Mémoires pour servir à l'histoire littéraire des XVII provinces des Pays-Bas.* Louvain, 1761. — W. MOLL : *Johannes Brugman en het godsdienstig leven onzer vaderen in de XVn eeuw.* Amsterdam. 1854, 2 vol. in-8

Les arts, qui reflètent de plus en plus les préoccupations de l'esprit populaire, vont abandonner la grandiose ordonnance symétrique de leurs compositions, les enseignements mystiques que traduisaient le pinceau de l'enlumineur ou le ciseau du sculpteur d'images ; les allégories vont être irrévérencieuses, taquines ou grivoises, la symbolique va devenir purement moralisatrice. Les miniatures du XIVe et du XVe siècles en fournissent de nombreux exemples. Le manuscrit d'Ypres : *Chest le liure de toutes les Keures de la vile d'Ypre,* montre l'image étrange de la Sainte Trinité sous la forme d'une tête au triple visage, enfermés sous la même couronne, et juchée au sommet d'un long cou ; son corps, de forme humaine, se termine par de longues jambes velues. La miniature, extraite du manuscrit 9411 de Bruxelles (*Vers Moraux*) (1) montre l'Eglise réfugiée sur un petit arbre que rongent à la base le renard et le sanglier et qu'ébranle la licorne, tous symboles de l'hérésie, pour précipiter l'Eglise dans le gouffre béant de l'Enfer. Le manuscrit 9079 de la Librairie de Bourgogne (2), à Bruxelles, du XVe siècle, symbolise, dans l'Arbre des batailles, la terrible lutte des appétits humains, opposant, dans des combats singuliers les diverses classes de la société. N'est-ce point par avance l'*Eléphant armé*, la *Baleine éventrée* ou les *Coffre-forts et les tirelires* de Pierre Bruegel ?

La statuaire ornementale des églises, qui jadis ouvrait, sur le lutrin gigantesque des murailles, les feuillets d'une « Bible sculptée », d'une théologie en images, pour édifier la plèbe illettrée, qui rassemblait dans une saisissante synthèse l'ancien et le nouveau Testament, la Vie et la Mort, le Présent et le Futur, résumait la science encyclopédique des *Miroirs universels* et des *Livres de la nature*, opposera encore, au XVe, sur les piliers, les docteurs de l'Eglise, les Pères de l'Eglise latine, les Evangélistes, mais son seul but sera de rappeler qu'il y a quatre Evangiles et quatre gloses des textes sacrés sur qui repose la doctrine, et non plus de manifester cette doctrine elle-même.

(1) 9411 Vers MORAUX. — *Du corps et de l'âme*, dernier tiers du XIIIe siècle.

(2) 9079 *Honoré Bonnet*, par DAVID AUBERT. — *L'Arbre des batailles.* Ecrit en 1465.

Au lieu de ces figures symboliques des Quatre Animaux dont le sens hermétique était désormais oublié, le xve siècle ne connaîtra plus que des figures réalistes, fort justement dessinées, mais ayant perdu tout rôle allégorique, étendues comme des chiens familiers aux pieds des quatre Saints. « Si vastes soient-ils, les édifices du xve siècle ne sont plus un récit complet, mais une anecdote, et rarement un chapitre du livre sculpté ». Le rapprochement des statues y est ingénieux, l'observation devient pittoresque, l'exécution plus ferme, le réalisme bourgeois ne laisse plus place au rêve, le symbole mystique fait place à l'allégorie morale et celle-ci se documente dans la vie quotidienne. Elle se refuse à continuer l'hiératisme immobile des grandes statues idéales du xiiie siècle ; avec l'éveil de l'observation extérieure, le mouvement, le geste, la perspective, le groupe apparaissent, et c'est à la vie qu'elle empruntera le « Cortège » qui doit désormais remplacer l'ordre symétrique des statues symboliques. Les sculpteurs flamands, les verriers, les brodeurs, les dessinateurs de tapisserie, sollicités par le spectacle journalier de parades, tournois, défilés de gildes, d'arbalétriers, de marchands, de chanteurs, de musiciens, allaient concevoir, sous la forme du « Cortège » toute l'allégorie morale de leur enseignement. Cet aspect complètement nouveau de la statuaire monumentale est bien le plus typique exemple du mélange, au xve siècle, de l'ancienne tradition symbolique et du réalisme indigène (1). Nous n'en donnerons qu'un exemple : Le vitrail du Triomphe, divisé en 3 barres horizontales, de l'église Saint Maclou à Rouen, où travaillèrent tant d'artistes flamands. Sur la première bande, Adam et Ève, dans le Paradis terrestre, ont gardé la Grâce primitive et sont entourés de tous les animaux, qu'ils gouvernent. Au milieu, le Mal triomphe. Les hommes, enchaînés, sont environnés d'une affreuse troupe d'animaux symboliques. Dans

(1) Émile Male : *L'art symbolique à la fin du Moyen-Age.* — *Revue de l'art ancien et moderne*, 1905, tome XVIII, pp. 91, 195, 435 ; 1906, tome XIX, p. 111. — Nous ne pensons pas utile, malgré l'opinion de M. E. Male, de rechercher dans une influence assez peu manifeste du « Triomphe » italien, les sources de cette forme nouvelle de l'allégorie morale. Les provinces flamandes, au XVe siècle, sont par excellence, la terre des défilés, des Ommegangs de toute sorte, et l'éducation des artistes y trouva un suffisant enseignement.

la partie inférieure, on voit représenté le triomphe définitif du Bien, grâce au divin sacrifice de Jésus. N'est-ce point la composition du triptyque de la *Voiture de foin* et de la partie supérieure des *Délices terrestres?* D'autre part, faut-il rappeler ce cortège symbolique qui se déroule dans la cathédrale de Bois-le-Duc, conduit par des trompettes et des cymbaliers, qui rassemble les allégories de tous les vices et dont l'exécution fut l'œuvre de Maître Alaert du Hameel, l'ami de Jérôme Bosch ?

L'esprit de la masse fut fortement impressionné par cette efflorescence moralisatrice et l'on en trouverait une preuve unique dans les poésies populaires du xvᵉ siècle (1), recueillies dans les *Blauwboeckjes* (livres bleus) ou manuscrites dans les vieux cahiers que conservent les bibliothèques de La Haye et d'Amsterdam (2). Tout ce que Ruysbroeck, Tauler, Suso, Gérard de Groote enseignèrent se trouve ici fidèlement reproduit et le peuple aimait redire dans ses vers ce qu'il entendait prêcher dans ses églises. Mais il est surtout édifiant de voir comment la sève vigoureuse du peuple s'allie à un raffinement subtil d'allégorie. Quelle que soit la vérité du sentiment qu'il chante, quelque expressif que soit le tableau qu'il décrit, le poète n'exprimera jamais son idée comme il la sent, il lui faut une allégorie. Pour la trouver il descend, à l'inverse du mystique qui l'enseigna, des hauteurs de sa pensée aux réalités de la vie, et c'est là vraiment le caractère typique du symbolisme néerlandais comme le comprendra Jérôme Bosch. L'âme fidèle se représentera Jésus comme un être réel ; elle est triste, languit, aspire à lui parler et déposer un baiser d'amour sur son front. Le monde lui est à charge, les plaisirs de la foule la fatiguent, elle ne rêve qu'à un seul objet, elle ne s'entretient que d'une seule pensée et, comme une religieuse mystique d'Utrecht, elle s'écrie : « L'amour vient, l'amour va, l'amour s'arrête, l'amour chante, » l'amour repose dans l'amour, l'amour dort, l'amour veille, » l'amour fait tout oublier. » S'il chante la Vierge, le poète

(1) X. Marmier. — *La poesie populaire en Hollande. Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1836.

(2) Lejeune. — *Proeven van de nederlandsche Volkszangen sedert de XVn eeuw.* La Haye, 1828. — *Horae belgicae, studio atque opera* Henrici Hoffmann Fallerslebensis. Breslau, 1838.

choisira toutes les expressions les plus métaphoriques et les figures les plus communes de la vie réelle. Il évoquera l'astre du matin ou l'océan de bonté, la représentera comme la mère allaitant son enfant, l'emportant en Egypte et lui cueillant des dattes le long du chemin. Jamais le détail pittoresque ne sera repoussé : Joseph causera avec son âne, Jésus jouera avec les jouets qu'on lui donne, ou fera jaillir de sa main l'eau hors du bassin où sa mère le débarbouille, conception naïvement puissante de l'esprit flamand du Moyen-Age, qui, pour se rapprocher de Dieu, lui prêtait sa nature et sa souffrance et le rapprochait de soi.

Peut-être, — et un critique contemporain tenta de le démontrer (1), — sous l'influence des œuvres mystiques de Saint Bonaventure (2), le théâtre flamand accepta l'aride tâche de moraliser par l'allégorie (3). Il accueillit certes des abstractions comme personnages, mais la vérité leur insuffla une étincelle de vie. Le théâtre se résout pourtant à être didactique, surtout quand le régentent les Chambres de rhétorique, éprises des dissertations philosophiques, du fatras bizarre des maximes morales et des réminiscences classiques. Chaque personnage y devient un type ou un symbole ; il y a des dialogues entre Orgueil et Innocence ; le dénouement montre la défaite des Péchés capitaux, d'Iniquité, de Luxure et autres pitoyables mannequins (4).

*
* *

Mais la tâche de l'éducation populaire par l'image, le symbole et l'allégorie, allait être confiée à une forme nouvelle de l'activité artistique qui devait avoir, sur l'art néerlandais, une si générale

(1) Emile Male. — *Le Renouvellement de l'art par les mystères. Gazette des Beaux-Arts*, 1904, tome XXXI, p. 89, 215, 283, 379.

(2) Les œuvres de Saint Bonaventure étaient imprimées à Zwolle en 1476. La bibl. de Lille, dans sa collection d'incunables, possède un exemplaire des *Sancti Bonaventurae Sermones de tempore et sanctis*, de cette édition de Zwolle, 1476.

(3) M. Bormans. — *Notice sur deux fragments de la traduction thioise du roman de la Rose*, par Heinrike van Aken, de Bruxelles *Bulletin de l'Académie de Belgique*, tome XXII).

(4) Cte de Douhet. — *Dictionnaire des Mystères*. — *Nouvelle Encyclopédie théologique*, tome XLIII, Paris, 1854.

influence. Nous voulons parler de l'apparition, au milieu du xve siècle, des livres, à gravures xylographiques, imprimés au frotton, puis à la presse. L'imprimerie fut-elle découverte à Haarlem par Laurenz Kooster ou à Mayence par Gutenberg et Fust, le problème reste entier après une polémique de cent années et la publication de cinquante volumes. La question d'ailleurs ne peut nous retarder. Quel que soit le pays qui produisit le premier incunable, on édita en Hollande, à partir de 1450, une nombreuse famille de livres ascétiques, moraux et allégoriques qui forma la majeure partie de la littérature populaire. Longtemps oubliés, ces livres forment un tableau complet et varié des mœurs et des croyances religieuses ; c'est une histoire « moralisée » du genre humain, puisée à toutes les sources, surtout aux apocryphes ; c'est un enseignement symbolique des fins dernières, des mérites de Jésus, des vertus et des vices que relatent les Ecritures, des grands événements de l'histoire biblique et du nouveau Testament (1).

Il y aurait même lieu de croire qu'avant l'invention de l'imprimerie tabellaire, il exista, pour l'édification et l'instruction des fidèles, des représentations figurées, des suites de sujets traditionnels, bibliques ou allégoriques, que la xylographie, à son début, s'empressa de propager dans les masses. Les compositions des manuscrits enluminés servirent-elles de modèles directs aux imprimeurs du xve? Il est impossible d'en douter, au moins pour l'*Apocalypse xylographique* hollandaise, dont on peut suivre la filiation dans des manuscrits français et anglo-saxons (2). Et l'on pourrait ajouter comme document les tapisseries de l'Apocalypse, de Liège, conservées à Madrid et attribuées quelquefois

(1) Alvin : Rapport fait à la classe des Beaux-Arts de l'Académie royale sur le concours de 1857 (*Bulletin de l'Académie de Belgique*, 2e série, tome III). — *Uitvinding der Boekdrukkunst getrokken uit het latynsch werk* van Gerard de Meermann, van Henrik Gockinga. Amsterdam. 1767. — J. Marie Guichard : *Notice sur le Speculum humanae salvationis*. Paris, Techener, 1840. — Dutuit : *Manuel de l'amateur d'estampes*. Paris, 1884. (Introduct. génér., page 28). — J.-B. Vincent : *Essai sur l'histoire de l'imprimerie en Belgique depuis le XVe jusqu'au XVIIIe S.* Bruxelles, 1867. — J.-W. Holtrop : *Monuments typographiques des Pays-Bas au XVe siècle*. La Haye, Nijhoff, 1868.

(2) *L'Apocalypse en français au XIIIe siècle* (Bibl. Nat., Mss fr. N° 403), éditée par L. Delisle et Meyer. Paris, Didot, 1900.

à Albert Dürer, à Roger van der Weyden ou à Jérôme Bosch (1).

En dehors du penchant qui passionnait les esprits pour les représentations énigmatiques extraites de l'Apocalypse, il est certain qu'un grand nombre de symboles lui furent empruntés, qui illustrèrent les autres traités moraux et allégoriques, parmi lesquels il faut placer l'*Ars moriendi*, les *Bibles des pauvres* et le *Speculum humanae salvationis*.

L'*Ars moriendi* [*Dat Sterfboek*], manuscrit dont la vogue fut immense à partir de 1350 et qui fut imprimé à Delft, à Zwolle en 1488 et en 1491, comportait onze figures opistographes, imprimées au frotton. Chacune des estampes montrait, d'une part, l'homme tenté par les démons, et en regard Jésus, la Vierge, les Saints, l'Ange gardien, l'aidant à triompher. La dernière planche représente la défaite du Malin et la victoire définitive du mourant. Il faut en rapprocher l'*Exercitium super Pater Noster* ou *Pomerium spirituale* de 1440, découvert par M. de la Serna (2), où l'on trouve, entre autres, la planche dite *Et ne nos inducas*. Des femmes y sont assises à table avec un moine : ce sont *Concupiscentia*, *Superbia*, *Gula*, *Carnis*, vêtues à la mode bourguignonne avec des corsages plissés et de hauts chaperons. Tandis qu'elles excitent leur convive au plaisir, la mort vient le prendre aux épaules, et un diable saisit son âme au-dessus de sa tête.

Les *Bibles des pauvres*, dont les dessins, pour M. Berjeau (3), seraient dus à van Eyck, et pour M. Th. Graesse (4) à Roger van der Weyden, sont des livres d'images qui illustrent, pour le peuple, les enseignements moraux de la Bible. Ainsi la planche XXVIII de la *Bible des pauvres* montre, dans un triptyque, le Meurtre de Goliath, la Descente aux Limbes et Samson étouffant le lion.

(1) *Les tapisseries de Liège à Madrid*, sans nom d'auteur. Liège, 1876, 1 vol., pet. in-12. — *La tapisserie de l'Apocalypse de St-Maurice d'Angers*, par M. Giry (*L'Art*. Paris, 1876, tome VII, p. 300).

(2) De la Serna. — *Dictionnaire bibliographique choisi du XVe siècle*. Bruxelles, 1806, II, 402.

(3) *Biblia pauperum. Reproduced in fac-simile. Introduction by* J. Ph. Berjeau. Londres, 1859, in-fol.

(4) Th. Graesse. — *Trésor des livres rares et précieux*. Dresde, 1859-69, 7 vol. in-4, III, 305.

Mais le plus célèbre des incunables hollandais du xve siècle fut le *Speculum humanae salvationis*, manuscrit du xiiie siècle, imprimé peut-être par Laurenz Kooster en 1440, réédité en 1483 par Jean Veldener à Culembourg, et dont l'imprimerie de Haarlem aurait fourni deux éditions flamandes sous le titre de *Spieghel onser behoudenisse* (1). Ce livre est une vaste histoire de la rédemption humaine, illustrée de 192 figures. Chaque chapitre est composé de quatre sujets. Ainsi, au chapitre V, les gravures représentent : Marie présentée au temple (*Protévangile de St-Jacques*) ; Des pêcheurs déposent dans le temple du soleil une table d'or trouvée dans la mer, figure symbolique de Marie (*Histoire ecclésiastique*) ; Jephté va immoler sa fille (*Juges, ch. XI*) ; la Reine de Perse regarde du haut d'une tour la maison de son père, figure symbolique de Marie (*Histoire ecclésiastique*).

Cette manière de rapprocher des faits analogues, tirés des différentes parties de la Bible, était une méthode ingénieuse et facile d'enseignement populaire.

Il suffit donc de rappeler les titres des incunables hollandais du xve siècle pour apercevoir de suite quelle ample moisson de documents ils pouvaient fournir aux artistes, et surtout quelle influence ils durent avoir sur l'esprit de la masse qu'ils moralisaient par l'allégorie (2).

La *Légende dorée* est éditée à Gouda, traduite en flamand en 1478 et 1480, en 1480 à Utrecht, en 1490 à Zwolle ; Jean Mandeville est imprimé dans un atelier inconnu, avant 1470 (*Campbell, N° 1199*), à Zwolle en 1483, à Anvers vers 1485 ; l'*Alphabet du divin amour* de Gerson, à Louvain et à Alost en 1487 ; les œuvres du grand Albert en 1486 à Anvers ; l'*Histoire du grand Alexandre* à Delft en 1488 (3). C'est alors une pléiade d'imprimeurs qui se lève aux Pays-Bas ; à Haarlem, Jean Andreae et Jacques Bellaert ; à Anvers Godefried Back et Mathieu van der Goes ; Jean de Westphalie et Thierry Martens à Louvain ; Jacques de Bréda à Déventer ; Jean Bertoen (*Harau Martin* de

(1) La Biblioth. Communale de Lille possède comme joyau de sa collection d'incunables, un exemplaire du type b, dit « à une seule fonte ».

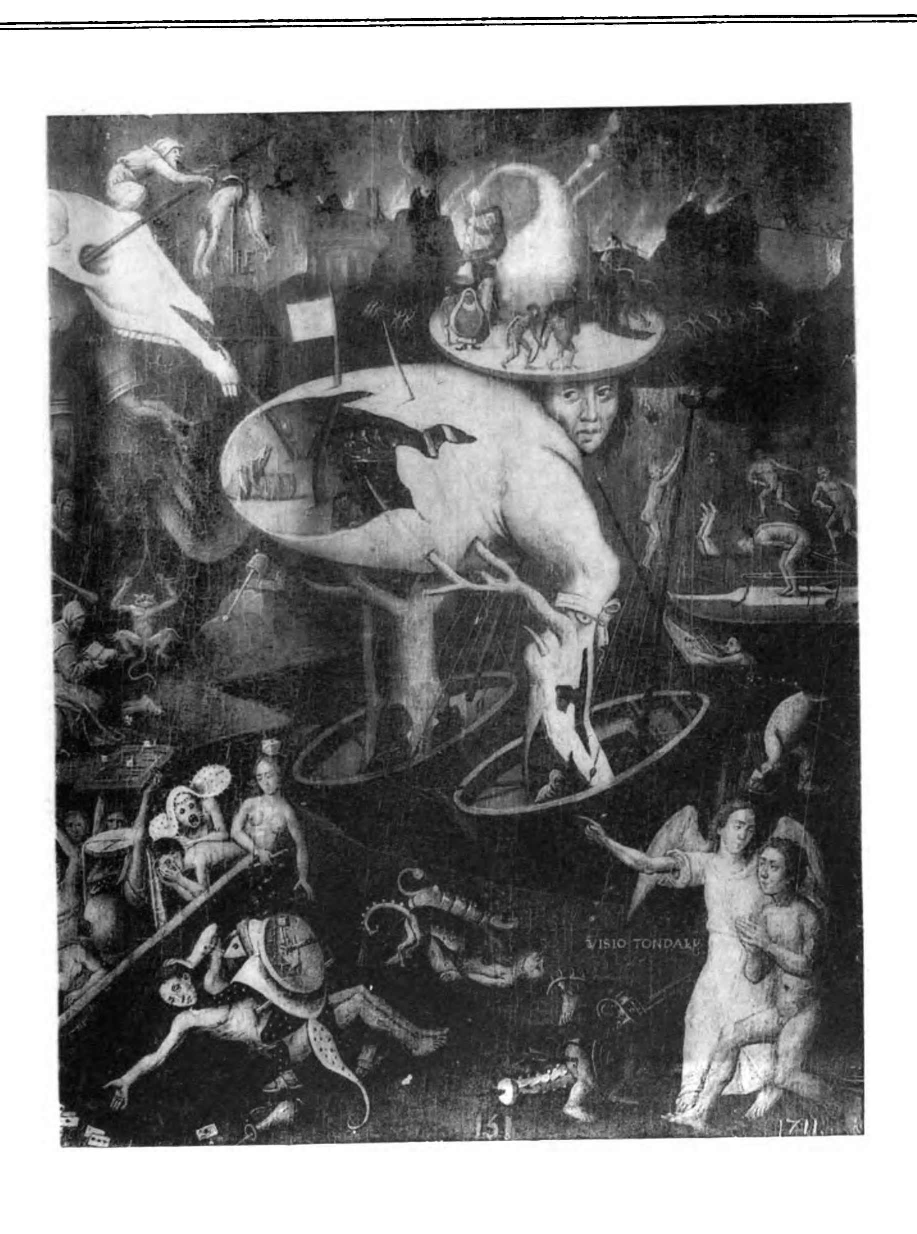
(2) W. Nijhoff. — *L'Art typographique dans les Pays-Bas de 1500 à 1540.* La Haye, 1905 et suiv.

(3) F. H. G. Campbell. — *Annales de la typographie neerlandaise au XVe siècle.* La Haye, 1874.



GAND	Cliché BRÜCKMANN.

LE PORTEMENT DE CROIX



MADRID. Cliché LACOSTE.

VISIO TONDALI

(Copie retouchée.)

Maerlant entre 1477 et 1481) et Colard Mansion *(Le Jardin de Dévotion)* à Bruges (1); les Frères de la Vie Commune à Bruxelles *(Vita Sanctorum Patrum Aegyptiorum* 1476); Heinricus Heinrici à Leyde; Arend de Keyser à Gand; Gérard Leeu à Gouda; Petrus de Os à Zwolle; Jean Veldener à Culembourg; Gérard Leempt à Bois-le-Duc (2).

La découverte de l'imprimerie devait mettre au service de la liberté humaine un glaive à deux tranchants, pouvant servir, comme disait un contemporain de Gutenberg, « au bien comme au mal, aux luttes pour la vertu et pour la vérité comme aux combats du vice et de l'erreur ». Les esprits supérieurs de l'époque virent dans cet art nouveau un instrument puissant qui aiderait à la fois les intérêts de l'Eglise et ceux de la Science et de la Civilisation. Les Frères de la Vie Commune appellent la typographie « La mère commune de toutes les sciences, l'auxiliatrice de l'Eglise » et l'expression qui la désigne est toujours « Divina quaedam ars imprimendi ».

De toutes ces officines qui se multiplient en même temps, dans les XVII provinces, s'envolent un nombre considérable de livres populaires, catéchismes, examens de conscience, bibles expliquées, abrégés des Évangiles, livres d'édification, recueils de morale, traités de médecine populaire. La Bible est rééditée plus de cent fois entre 1480 et 1500 et l'Imitation de Jésus, diversement traduite, 59 fois. A Zwolle, à Déventer, à Zutphen, on lit et on comprend dix éditions différentes de proverbes et de moralités allemandes (3). M. E. Male a définitivement démontré

(1) Van Praet. — *Notice sur Colard Mansion*, libraire et imprimeur de la ville de Bruges, Paris, 1829.

(2) Michel Maittaire. — *Annales typographici ab artis inventae origine ad annum* 1500. La Haye, 1719. — La bibliothèque Enschédé, à Haarlem, vendue le 9 décembre 1867, contenait toute une série d'incunables hollandais, éditant les ouvrages mystiques les plus réputés : *Saint Bonaventure.* Anvers, 1494; *Thomae a Kempis Sermones, Epistolae, ac Tractatus devoti.* Utrecht, 1473; *Navolginghe Christi.* Leyde, 1505; *Die Wech der Syelen Salicheyt.* Utrecht, 1480; *Spieghel des eewighen levens.* Delft, 1482 et Anvers 1484; *Die vier uterste.* Gouda, 1482; *Der Sonderen troest.* Haarlem, 1484 : *Die Spieghel der bekeeringhen de Denys de Lewis.* Anvers 1488; *Der Sielen troest.* Zwolle, 1491; *Sermonen de Jacques de Voragines.* Zwolle, 1489; *T' hoofkijn van Devotien.* Anvers, 1487; *Spiegel der Volcomenheyt.* Anvers, 1488, etc., etc.

(3) Jean Janssen. — *L'Allemagne à la fin du Moyen-Age.* Paris, Plon, 1887, I, 10.

que des miniaturistes, des dessinateurs de tapisserie, des peintres verriers avaient exactement décalqué les estampes xylographiques du *Speculum salvationis* et des *Biblia pauperum*, que van Eyck et van der Weyden en avaient extrait des groupes et des figures, et Passavant (1) retrouve dans ces vignettes le style de Diéric Bouts de Haarlem. Il paraît curieux de rappeler, à côté des gravures d'après Jérôme Bosch, l'*Éléphant armé*, la *Baleine éventrée*, *Héraclius et la vraie Croix*, les estampes du *Spieghel onser behoudenisse* et de l'*Historia sanctae Crucis*, imprimée par Veldener à Culembourg en 1483, où la légende d'Éléazar, de Jonas et du bois planté par Seth, qui devint le gibet de Jésus, sont prétextes à des études d'animaux.

Ces rapprochements de détails montrent le succès incroyable qu'eurent les premiers livres populaires. « Prêtres, parents, maîtres d'école, directeurs d'hôpitaux doivent faire en sorte, écrit Geiler de Kaisersberg, que l'enseignement renfermé dans ces petits livres soit écrit sur des tableaux et attaché en entier ou en partie dans des endroits publics. » Sur un grand nombre d'incunables on lit : « Ce livre a été écrit pour le salut des fidèles » ou « Ce livre est destiné à l'enseignement du peuple grossier et illettré auquel il ne sera jamais donné de recevoir l'instruction au moyen des prêches de l'Église. »

L'image est donc toujours le livre des ignorants.

Pour instruire par les yeux, le XIIIe siècle avait imaginé les Mystères où se déroulait toute l'histoire de la rédemption du monde, ou avait ordonné la symbolique symétrie de la statuaire gothique. La faveur de l'éducation sacerdotale perdant chaque jour du terrain, sous l'effort de l'émancipation laïque au XIVe siècle, et le peuple ne comprenant plus l'hermétique langage de la cathédrale, l'Eglise descendit de sa mystique désormais inféconde et tenta, contre l'esprit moderne qui menaçait son troupeau, un combat multiple, incessant et acharné. Elle adopta toutes les tactiques ; admit tous les auxiliaires qu'elle aurait jadis repoussés, l'effroi, la facétie, l'allégorie ; consentit à emprunter à l'enseignement vulgaire qu'elle distribuait au peuple,

(1) J.-D. PASSAVANT. — *Le Peintre-graveur*. Leipsig, Weigel, 1860, 6 vol in-8, (1, 117).

aux bibles des pauvres, aux histoires saintes légendaires et merveilleuses, des vitraux, des sculptures, des rétables, des tableaux, des images; remplaça dans ses cathédrales la synthèse de l'histoire du monde, qu'on n'entendait plus, par quelques élémentaires représentations de scènes bibliques, de textes saints illustrés, de figures des dix commandements, de phrases du Credo, dont l'oubli eût précipité la débâcle.

Le symbolisme avait reçu le coup mortel, par les sursauts de la conscience libre et de l'esprit d'examen, qui avait permis, dans l'art, l'observation extérieure, l'amour de la nature, de la vie, de la santé, des plaisirs terrestres, la gaieté des couleurs sonores et des formes expressives. L'allégorie morale s'était vivifiée de réalisme. Introduite avec succès dans les masses ignorantes, c'était l'esprit et le goût populaires qui allaient désormais la guider. Nous avons montré cet esprit âprement satirique, niveleur et égalitaire, intarissable, facétieux, drôlatique jusque dans ses craintes et caricaturant ses despotes, le prince, le prêtre, le diable. L'art symbolique, à la fin du Moyen-Age, à la veille de la Renaissance, écrira la fresque effrayante de la Danse des Morts où le ricanement se joint aux larmes et le grotesque au terrible ; bientôt il oubliera même la peur, sera sceptique, libertin et humoriste, dans la *Nef des Fous*, pour aboutir au chef-d'œuvre du paradoxe : l'*Eloge de la folie*, d'Erasme.

*
* *

En 1436, Guillebert de Metz écrivait, à propos du Charnier des Innocents : *Illec sont paintures notables de la Dance macabre, et autres, avec escriptures pour esmouvoir les gens à dévotion* (1). C'est bien ce but moral et religieux que se proposèrent les auteurs anonymes des Danses des Morts. « Qui peut douter qu'on ait voulu rappeler aux hommes la fragilité de la vie, l'indispensable nécessité de mourir, l'incertitude de l'heure fatale et l'inflexibilité de la mort, qui ne respecte ni âge, ni sexe, ni condition. » Et si on les envisage comme un des derniers aspects de la symbolique médiévale, c'est-à-dire issues du mélange,

(1) Félix Soleil. — *Les heures gothiques et la littérature pieuse au XVe et au XVIe siècle.* Rouen, Augé, 1882.

constant à cette époque, de la moralisation, de la bizarrerie et du réalisme, on conviendra que l'idée singulière qui amalgamait deux choses aussi disparates, danser et mourir, montrait la mort gambadant avec ses victimes, provoquait à la fois le rire et la méditation, la gaieté et l'effroi, donnait à chaque squelette, bien que dépourvu d'yeux et de bouche, une expression et une physionomie caractéristiques, annonce et explique ces conceptions invraisemblables de Jérôme Bosch, où le terrible se mêle au grotesque et dont on a voulu tour à tour faire « des bouffonneries satiriques », ou de « douloureux cauchemars », mais qui sont à la fois l'un et l'autre.

Au XIIIe siècle, les Dominicains, héritiers du génie de leur fondateur (1), imbus d'un esprit profondément démocratique, colportaient déjà la célèbre légende de Saint Macaire : *Les Trois Morts et les Trois Vifs*. Le pieux solitaire avait rencontré, disait-on, en Egypte, trois jeunes seigneurs à cheval qui partaient pour la chasse. Ils allaient ainsi, devisant entre eux, lorsque le saint les arrêta et leur montra trois cercueils où gisaient les squelettes de trois rois. L'apologue devint alors un thème favori des poètes, des prédicateurs, des artistes. Orcagna le peignit sur les murs du Campo-Santo ; le duc de Berry le fit, en 1408, sculpter au portail de la chapelle des Innocents. La chapelle baptismale de Zalt-Boemel, en Hollande (2), contient une peinture murale de cette légende, découverte en 1844 par M. Kist. C'est une fresque ogivale, de la fin du XVe, qui représente, en grandeur naturelle, trois morts sortis de leurs fosses et couverts de leurs suaires. Ce ne sont point des squelettes, mais des morts, ayant le ventre ouvert et rongé. Celui du milieu porte une pelle et les deux autres tiennent levées les pierres de leur sépulcre. Sur des phylactères ils portent des vers moraux à l'adresse des vivants, dont la traduction serait : *La mort nous a mis dans cet état — nous qui avons commandé aux hommes — nous étions des*

(1) FORTOUL. — *Essai sur les poèmes et les images de la Danse des Morts* (inséré dans la Danse des Morts de Schlotthauer). Paris, 1842.

(2) E. H. LANGLOIS : *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les Danses des Morts*. Rouen, 1862. 2 vol in-8, I, 236. — R.-C. KIST : *De Kerkelijke Architectuur en de Doodendansen*. Leyde, 1844, in-8. — J.-C. SCHULTZ JACOBI : *De nederlandsche Doodendans*. Utrecht, 1849, in-8. — CONRAD LEEMANS : dans le *Nederlandsche Staats courant* (novembre 1845).

rois comme vous l'êtes — et maintenant nous sommes la pâture des vers — Regardez tant que vous existez encore — Pour cela dépêchez-vous. Le mur opposé montre les trois personnages des jeunes chasseurs entourés de valets (1).

C'est probablement de la légende de Saint Macaire que le xve siècle conçut la *Danse macabre* (simple corruption de Macaire) (2), dont la portée morale fut bien plus audacieuse.

Il est désormais acquis que la Danse des Morts fut à la fois jouée par des personnages vivants dans les cimetières, sur le porche de certaines églises, insérée dans le texte de nombreux Mystères et représentée en d'immenses tableaux de 30 à 40 mètres de largeur sur 2 à 3 de hauteur, dans les cloitres, sur les ponts, sur les murs des chapelles et des charniers. Elle prit ensuite, et dès le xve siècle, dans l'illustration du livre (3), une place prépondérante dans les éditions de Guyot Marchand à Paris, en 1485, 1486 et 1499; de Vérard, de Simon Vostre et de Thielm Kerver (4).

Le tableau de la Danse macabre, comme toutes les grandes idées qui tourmentèrent le Moyen-Age, fut conduit sous toutes les formes, par le geste, la parole, le pinceau et le maillet.

(1) *Revue archéologique.* 1845, tome II. p. 243.

(2) G. Peignot : *Recherches historiques et littéraires sur les Danses des Morts et sur l'origine des cartes à jouer.* Dijon, 1826. — Jubinal *Explication de la Danse des Morts de la Chaise-Dieu.* Paris, 1841. — Naumann : *Der Tod in allen seinen Beziehungen.* Dresde, 1844. — Gruneisen : *Betrage zur Beurtheilung und Geschichte der Todtentanze.* Kunstblatt, de 1830. — Branche : *Sur les Danses des Morts et les Danses macabres* (*Bulletin monumental,* 1842, VIIIe vol., p. 326). M. van Praet propose, pour étymologie, le mot arabe *magbarah* ou *magabir,* cimetière. Douce y verrait un vocable formé des deux mots anglais *MAKE* et *BREAKE.* D'autres, sur la foi de Fabricius, croient que Macabre aurait été un poète ou un artiste, auteur de la *Danse des Morts.*

(3) Georges Kastner. — *Les Danses des Morts.* Dissertations et recherches historiques, philosophiques, littéraires et musicales. Paris, 1852, in-4. — *Revue archéologique,* 1852, tome IX.

(4) Une réimpression en caractères gothiques de ces éditions françaises a été publiée chez L. Pottier, 9, quai Malaquais, à Paris, en 1858, au N° 24 de sa *Collection de réimpressions gothiques.* — Le texte réimprimé est celui de 1486, les gravures xylographiques ont été empruntées aux éditions de 1485 et 1491. Le livre reproduit : 1) La Danse macabre des hommes; 2) La Danse macabre des femmes; 3) Le Dis des trois mors et des trois vifz; 4) Le Débat du corps et de l'âme ; 5) La Complainte de l'âme damnée.

Comme l'épopée de Renart, comme le Jugement dernier, la Danse des Morts devint un véritable sermon, une grande leçon d'égalité offerte à tous, une longue ironie jetée à la puissance, à la force, à la science, à la beauté, à tout ce que le monde honore, craint et flatte. Le Roi, l'Archevêque, l'Ecuyer, le Patriarche, le Chevalier, l'Abbé, le Connétable, l'Astrologue, le Marchand, le Bourgeois, le Sergent, l'Usurier, l'Amoureux, l'Enfant, la Jeune Fille, l'Epousée, la Nourrice, la Veuve, la Baillive, la Femme grosse et la Fille pucelle, la Mignote et l'Abbesse, tous, amis de Dieu et suppôts du Diable, vêtus d'or ou grelottant sous leurs haillons, malgré leurs vertus et leurs richesses, avec leurs vices, leurs blasphêmes, leurs injustices, leur impiété, entrent à rang égal dans l'affreuse ronde qui secoue les ossements des lugubres musiciens, tord, contracte, entrelace les tibias de l'infatigable choryphée. Le squelette n'a plus ici l'aspect solennel, grave, maussade et renfrogné du *Dis des trois vifs et des trois morts;* l'artiste de la fin du xve n'est plus ni soumis, ni poltron, ni pieux ; il n'a plus le souci de l'obéissance impassible ; il ne conçoit plus le spectacle de la Camarde comme une sainte et salutaire pratique de dévotion. Il venge, en sa fresque courageuse, les siècles d'assujettissement qui lui pèsent, les tyrannies du seigneur et du moine, il rit des graves vertus qu'il admirait la veille, la pudeur, l'économie, la fidélité, la modération; le squelette saute, gambade, se disloque ; sa mâchoire ricane, ses côtes s'incurvent quant il s'esclaffe, son talon claque, sa tête se renverse, et toute la sympathie du peintre est alors pour ce berger, ce mendiant ou ce gueux, qui porte écrit sur sa besace « Lucrum Mori », Mourir, c'est un gain ! pour ce fou qui brandit sa vessie remplie de pois et en soufflette l'implacable ennemie du genre humain (1).

La Danse macabre fut bientôt peinte dans presque toutes les villes de l'Europe. On en connaît actuellement une cinquantaine de représentations plus ou moins bien conservées. Les plus anciennes seraient celles de Minden, du Charnier des Innocents de Paris, de Dijon, faite en 1436 au cloître de la Sainte Chapelle, celle de Bâle, celle de Lübeck, de Leipsig, de Berne, de Lucerne,

(1) Francis Douce. — *The Dance of Death.* Londres, 1833.

d'Amiens, celle du château du prince d'Orange, près de La Hague, en Hollande, celle de Kermaria an Isquit, en Bretagne, etc.

Les imprimeurs, en introduisent les motifs dans les livres d'édification, et les poètes même de la cour de Bourgogne écrivent sur ce thème la *Dance aux aveugles* de 1463 (1). On pourrait rappeler le polyptique de Strasbourg, attribué à Memlinc (2), intitulé *Vanité*, où la mort vient rappeler sa présence à une jeune fille nue s'admirant dans un miroir, malgré la fosse déjà ouverte sous ses pas et surtout le diptyque anonyme du Musée de Bruges (exposé à Bruges sous les Nos 157 et 157 bis), où le banquier reçoit la visite d'un squelette qui vient escompter une lettre de change.

Un des motifs de consolation que le peuple acceptait le plus avidement au milieu des terreurs de la mort, fut l'impartialité avec laquelle celle-ci s'attaquait à tous. Protestant contre toutes les suprématies de la terre, et jetant tôt ou tard à chacune un amer démenti, elle donnait au pauvre humilié la certitude de voir ses oppresseurs vaincus à leur tour et dédommageait ainsi sa fierté de bien des blessures. Sans doute, cette pensée qui cherche la consolation dans la vengeance était-elle assez éloignée des grandes aspirations primitives de la charité, sublimées par l'idéalisme du XIIIe siècle, aussi ce fut seulement le XIVe et le XVe qui donnèrent cette forme railleuse et vindicative au grand principe d'égalité établi par la mort.

La Danse macabre est la manifestation la plus explicite de l'évolution des idées modernes avant la Renaissance.

* * *

A la fin du XVe siècle, en 1494, apparut la célèbre *Nef des Fous* de Sébastien Brandt. L'histoire littéraire ne connaît qu'un très petit nombre d'ouvrages ayant exercé une aussi vaste et aussi rapide influence sur les esprits. Ses contemporains comparèrent Brandt à Dante ; Trithème écrivit que la « Nef des Fous

(1) *La Dance aux Aveugles* de MICHEL TAILLEMENT. Lille. Panckouke, 1748 (réimpression de l'édition de Paris de 1491.

(2) Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Octobre 1902 (Exposé à Bruges en 1902 sous le N° 176).

était une satire divine », Geiler de Kaisersberg, Thomas Murner la commentèrent dans leurs sermons ou leurs traités ; Zarncke (1), son éditeur moderne, montre que Brandt fut au XVe siècle ce qu'avaient été Henri de Veldeckin au XIIIe, Opitz au XVIIe et Gœthe au XIXe.

Comme Jérôme Bosch, Sébastien Brandt s'était nourri à la vieille école symbolique ; il avait traduit en vers le petit traité mystique du *Jardin de l'Ame* et composé ses *Priamèles* (2), poésies morales et ascétiques éditées à Bâle en 1494. Il conserva, dans sa satire, le cadre traditionnel et populaire de l'allégorie, mais la gravité digne, le sens humoristique plein de hardiesse, le bon sens, la couleur et la précision du vocabulaire, l'esprit bourgeois et satirique ont complètement transformé l'ancienne « moralité » en un réquisitoire mordant et acéré, tantôt d'un enjouement malicieux, tantôt d'une juste sévérité, profondément démocratique et égalitaire, comme la Danse des Morts.

Mais, depuis la Danse des Morts, les idées ont précipité leur marche. Le ridicule qui attache les grelots de la Folie aux oreilles que tâtait jadis le trident du Diable, et qu'affolait la crécelle aigre de la Mort, remplace les horribles gambades du Squelette. Au lieu de ces vastes symboles où l'inexorable choryphée entraînait tous les hommes dans sa ronde, accouplant le pape et la rustaude, le savant et la mignote, piétinant les vertus comme les vices et jetant sur toutes les grandeurs le manteau anonyme du linceul, la *Nef des Fous* transporte au pays de Narrégonie d'imbéciles moinillons, des paysans grossiers, des riches égoïstes, des cordonniers gourmands, des docteurs bavards, des étudiants paresseux, des juges solennels et des soldats vantards. Ce sont les défauts que Sébastien Brandt châtie, et les plus ridicules plutôt que les vices, et lorsque la voix du satiriste s'élève, lorsqu'elle atteint l'indignation et l'éloquence, c'est pour tracer le tableau désastreux de la société contemporaine, et la *Nef des Fous* prend alors, auprès

(1) Fr. Zarncke : *Sebastian Brant's Narrenschiff*. Leipsig, 1854. — K. Goedecke : *Das Narrenschiff von Sebastian Brant*. Leipsig, 1872. — C. Simrock : *Sebastian Brant's Narrenschiff in neuhochdeutscher Ubertragung*. Berlin, 1872.

(2) G.-A. Heinrich. — *Histoire de la Littérature allemande*. Paris, Franck, 1870, 3 vol. in-8, I, 372.

de l'*Éléphant armé*, de la *Baleine éventrée*, de la *Satire de la Chevalerie*, de l'*Enfant prodigue*, des *Portement de Croix*, une place insoupçonnée.

« *Pourvu que mon mur soit encore froid, que m'importe que le mur du voisin brûle !* » dit un des passagers de la Nef. Dans la famille, le jeu, l'ivrognerie, le libertinage sont les vices dont on offre le spectacle aux enfants, et la gravure du fol. 47 v° (*Prava majorum exempla*) (1) montre la scène de bataille, où le mari et la femme, devant leurs enfants, s'arrachent le damier, se menacent de pots ébréchés et vocifèrent des injures. Les prêtres se soucient du revenu des prébendes et non du salut des âmes, « plus d'un a charge d'âmes qui ne mériterait pas de garder les vaches »; l'empire est un bateau qui a perdu sa voie et dont le pilote mériterait le bonnet des fous. On vend la justice; le bourgeois maintient l'ombre propice dans sa boutique pour mieux tromper le client sur le métrage ou la qualité. Chacun s'endort dans l'attente du secours divin (fol. 53 v°), recherche l'argent (fol. 91), hésite sur le parti à prendre quand se présentent, comme à Alcide, la Volupté ou le Devoir (fol. 103 v°). Aussi, les contemporains de Brandt virent dans la Nef des Fous un enseignement de la sagesse éternelle. « Bien loin de montrer la folie, » dit Onufrius, elle préserve de toute légèreté coupable, et montre » combien sont nombreux les insensés que la vanité aveugle et » fait danser sur la corde des fous. Cette nef nous apporte le » salut de l'âme, et si nous savons en profiter, elle nous conduira

(1) La bibl. communale de Lille conserve, dans sa collection d'incunables, l'édition de 1497, sous le titre : *Stultifera Nauis. Narragonice profectionis nunquam satis laudata nauis. Per Sebastianum Brandt, vernaculo vulgarique sermone et rythmo, pro cunctorum mortalium fatuitatis semitas effugere cupientium directiones speculo, commodoque et salute : proque inertiis ignaraeque stultitiae perpetua infamia, execratione et confutatione, nuper fabricata atque jampridem per Jacobum Locher, cognomento Philomusum, Suevum, in latinum traducta eloquium et per Sebastianum Brandt, denuo seduloque revisa. Impressum in imperiali ac urbe libera Argentina per Magistrum Joannem Gruningem anno salutis nostrae MCCCCXCVII Kalendis juniis* », petit in-4. — En 1497, elle fut traduite en français et éditée à Paris, sous le titre *Sébastien Brant. La nef des Folz du Monde*, traduite d'allemand en latin par Jacques Locher et de latin en vers françois. Paris. 1497. — M. O. Thierry-Poux, dans son Album des *Monuments de l'imprimerie en France au XV° siècle*, édité par l'Imprimerie nationale en 1890, donne des reproductions héliographiques de cette édition d'après l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale.

» à la rive céleste. Si l'on en comprenait bien le sens, il faudrait » l'appeler la *Nef du Salut !* »

La *Nef des Fous* avait été éditée en 1494 ; elle fut traduite du latin et versifiée par Jacob Locher, et imprimée à Strasbourg en 1497. Il s'en fit en peu d'années un grand nombre d'éditions allemandes, latines et françaises. Judocus Ascensius Badius, né à Gand vers 1462, publiait une *Nef des Fous* inspirée de Sébastien Brandt, mais avec un texte et un commentaire en prose de son cru. En 1500 et vers 1502, il imprimait à Paris la *Navicula Stultarum Virginum* chez Thielm Kerver et la *Nef des Folles selon les cinq sens de nature* chez Geoffroy de Marnef (1). Le livre montrait d'abord la folie d'Eve et d'Adam, puis la première barque était celle de la Folie de la vue ; elle emmenait des femmes portant peignes, miroirs et bijoux ; la seconde était celle de la Folie de l'ouïe, puis venaient celles de la Folie de l'odorat, du goût, et surtout de la Folie du toucher où la liberté du dessin était extrême (2).

Le merveilleux pays de Narrégonie avait déjà attiré les audacieuses imaginations des Flamands. Les Pays-Bas ne pouvaient manquer de fous ! Le comte de Clèves, Adolphe, fondait pour eux en 1381 un ordre de chevalerie en mémoire de 35 seigneurs qui s'entr'aimaient comme frères (3). N'était-il point déjà curieux que l'amitié ait reçu le nom de folie ! Les membres de l'ordre de Clèves, dont la folie était assez revêche, portaient constamment le fou et la marotte brodés sur leurs habits. Pour le P. Menestrier, ils furent l'origine de la célèbre confrérie de la *Mère Sotte* de Dijon (4), dont Philippe-le-Bon, en 1454, confirma les privilèges. Les villes des Pays-Bas célébraient de véhémentes Fêtes des Fous et il faut croire que le Brabant septentrional se distinguait principalement, puisque le poète latin écrivait :

Nobilibus Bruxella viris. Antwerpia nummis.
Gandavum laqueis. Formosis Bruga puellis.
Lovantum doctis. Gaudet Mechlinia stultis.

(1) Hain. — Répert. bibliog., N° 2240.

(2) Wright, op. cit., p. 215. — L. Maeterlinck, op. cit., p. 223.

(3) Fréd. de Reiffenberg. — *Archives Philologiques*. Louvain, 1827, II, 263 ; IV, 97.

(4) Du Tilliot. — *Mémoires pour servir à l'histoire de la fête des Foux*. Lausanne, 1741 et Genève, 1745.

L'idée de la Mort avait dominé la première moitié du XVe siècle, celle de la Folie allait régner au début du XVIe. La Folie devint partout le thème favori de la satire, et le dernier chef-d'œuvre qu'elle inspira fut l'*Eloge de la Folie* d'Erasme, écrit au retour de son voyage en Angleterre.

Cette mordante satire reste exempte de fiel : « Le bonheur que goûtent les mortels de tout état est en proportion de la puissance qu'exerce la folie sur leurs âmes ! »

Il flagelle les prédicateurs, les moines, les théologiens; il reproche l'érudition pédantesque à celui-ci, les éclats de la voix à celui-là. La cour de Rome ne vit heureuse que par son imprévoyance incommensurable; les cardinaux se chagrineraient s'ils se demandaient à quoi servent tant de richesses aux successeurs des apôtres ; la sagesse détruirait cette armée de valets qui environne le Saint-Siège.

Mais cet élégant persiflage n'est déjà plus fait pour les masses. Erasme n'écrit que pour un petit nombre ; ses plaintes sont à la fois trop timides, parce qu'elles s'adressent à ses puissants protecteurs, qui seuls le pouvaient comprendre ; trop audacieuses, parce que sa perspicacité avait cru éternelle la solidité des principes qu'il sapait avec confiance. « La vie humaine n'est qu'un jeu de la Folie. Qu'est-ce autre chose qu'une comédie où chacun joue son rôle jusqu'à ce que le chef de chœur le retire de la scène ? (1) »

*
* *

« Jheronimus Bosch, écrit C. Justi, erscheint in seinen Gemaelden, der zuletzt besprochenen Klasse in der That ganz, als Moralist in kirchlichen Geist, ein Fastenprediger in Laienhabit, ein Geistesverwandter seiner Zeitgenossen, Sebastian Brant, Geiler von Kaisersperg, Thomas Murner ! »

C'est dans le seul but d'expliquer cette phrase que nous avons esquissé l'évolution de l'art et de la littérature symbolique et morale au Moyen-Age, et nous avons tenté de suivre entre ces deux bornes extrêmes, le *Rational* de Guillaume de Mende et la *Nef des Fous*, le développement progressif, régulier et victorieux

(1) Emile Amiel : *Erasme*. Un libre-penseur au XVIe siècle. Paris, Lemerre, 1889. — H. Durand de Laur : *Erasme*, précurseur et initiateur de la vie moderne. Paris, Didier, 1892.

des idées modernes qui allaient permettre la Réforme et la Renaissance, et dont on a fait, trop longtemps, l'honneur de la découverte au XVI[e] siècle.

Le symbole encyclopédique de la cathédrale, qui, au XIV[e] siècle, perdait la sève vivifiante d'une foi féconde, voyait comme en un nouveau Babel, les peuples oublier son mystique langage. L'hermétique monumentale n'était plus entendue que par une élite ; la beauté des choses terrestres se révélait aux hommes et détrônait le rêve des figures éternelles ; l'observation extérieure, l'amour du pittoresque, de l'expressif, du vrai, sollicitaient poètes et artistes. Aux débordements et aux tyrannies des classes dirigeantes, le peuple opposait la verte crudité de sa raillerie, et au sarcasme, le patriotisme joignait l'arme terrible du *Goedendag !* Un élan irrésistible entraînait les masses communales puis démocratiques contre les nobles, les riches, les maîtres.

L'Eglise comprit alors que les grands enthousiasmes avaient vécu et que le « Livre de pierre », par l'hiératisme figé de son symbole, par l'immobilité stérile de sa doctrine, était désormais impuissant à enseigner la juvénile indépendance de l'âge nouveau. Elle descendit vers le peuple avec une aisance admirable. Elle ne sacrifia point son symbole, mais elle le contraignit au rôle indispensable de l'éducation. Au lieu d'interpréter, dans une saisissante synthèse, l'ordre des choses humaines, dominées par la Rédemption, la statuaire rappela qu'il y avait quatre évangiles, dix commandements, sept sacrements, — et un Enfer. Quittant, pour un moment, les cimes de sa métaphysique, elle toléra la facétie, permit l'effroyable, amusa les uns, apeura les autres, allécha par des récompenses, persuada par des promesses, retint par la crainte.

Un chaos brutal et indiscipliné désordonnait les esprits du XV[e] siècle (1). L'abandon des anciennes formules pour une recherche plus précise de la vie qui caractérisait les premières tentatives de l'art nouveau, le prosélytisme religieux qui, à la fois, acceptait la satire, pour s'en servir à son tour, dirigeait les

(1) J.-B. DUFAU. — *La Belgique chrétienne,* histoire de la religion en Belgique depuis l'introduction du christianisme jusqu'à nos jours. Liège, 1847.

répressions odieuses de l'héréticisme, et affolait les craintes par le cauchemar des Diableries, l'esprit malicieux et narquois qui remportait ses premières victoires, semblaient annoncer en même temps la fin d'un âge et la naissance d'une ère nouvelle.

C'est à cette aurore troublée qu'apparaît l'allégorie morale de Jérôme Bosch, comme celle de Sébastien Brandt. Certes, il est catholique, et les choniqueurs espagnols ont eu soin de le défendre contre tout soupçon ; mais sa morale n'a point la douceur évangélique. Elle est dure, impitoyable, comme la justice d'alors. Il ne représente point de villes sans l'obligatoire agrément d'une potence bien garnie. Dans la belle nature poétique qu'il peint passe toujours l'ombre d'une bande de loups sortant du hallier, et au loin le château qu'enveloppe la brume, rougeoie dans l'incendie.

L'inoffensive ironie fait place au spectre terrible des Damnations. C'est à un Enfer éternel que la *Voiture de foin* mène les ambitieux, les débauchés et les insouciants.

Bosch est mort en 1516, à la veille de la Réforme. En 1517 apparaissaient les quatre-vingt-quinze Propositions.

CHAPITRE III

Le Diable. Le Jugement dernier. L'Enfer. Les Monstres fantastiques.

La tendance au fantastique, écrivait Vasari (1), n'est pas étrangère aux périodes les plus anciennes de l'art septentrional, bien qu'elle n'y joue ordinairement qu'un rôle subalterne, mais qu'en certains cas rares, elle s'unisse aux exigences supérieures de la beauté. »

C'est avec l'étiquette d'inventeur de monstruosités et de chimères, *faizeur de Déables*, peintre de fantômes, de rêves et de ténèbres, qu'apparaît la figure de Jérôme Bosch, dès l'œuvre des plus anciens auteurs, et l'on oublie encore aujourd'hui, pour les *Suenos de Bosco*, Enfers, Jugements et Tentations, l'*Adoration des Mages*, le *Portement de Croix* et les gravures symboliques.

Cette prédilection marquée pour le surnaturel, l'étrange, le terrifiant, cette fantaisie inépuisable qui façonna tant de formes bizarres, tant de figures grimaçantes, tant d'inquiétants cauchemars, seraient-elles la marque définitive et personnelle qui caractérise le style de Jérôme Bosch? Il partage avec toute son époque le goût du pittoresque, du plaisant, du vrai, il reçoit d'une éducation symbolique très ancienne, d'un mouvement d'idées réformatrices, l'allégorique représentation des vices et des vertus; a-t-il créé la Diablerie ?

(1) Édit. Leclanché, IX, p. 370.

D'abord terrible, et maintenant par la crainte de ses géhennes, la foi tremblante des premiers âges, le Diable, à la fin du xvᵉ siècle, devint grotesque, laid, vulgaire et obscène. Au xviᵉ, et dans l'œuvre de Bruegel, l'esprit burlesque des farces remplace l'audacieuse fantaisie de van Aken, et l'Abject devient l'Amusant. Entre ces extrêmes, Jérôme Bosch mérite une place unique. Il parvint à trouver l'équilibre entre la gravité sombre de ses sujets infernaux et les invraisemblables singularités qu'il y multiplia. Comme au xiiiᵉ et au xivᵉ siècles, le Diable de Jérôme Bosch émeut, effraie, condamne et moralise ; devançant le xviᵉ, il ricane, grimace, gambade et divertit. Cet équilibre, merveilleusement adapté à l'incertitude et aux fluctuations de l'esprit populaire à la fin du Moyen-Age, allait s'évanouir dès la moindre évolution.

La grande originalité de Jérôme Bosch fut de ne le point rompre (1).

*
* *

On ne saurait exagérer le rôle capital du surnaturel dans le progrès des idées du xvᵉ siècle. L'esprit populaire qui avait créé Thyl Uylenspiegel, Renart, Fauvel et Faux-Semblant, devait ajouter à cette troupe comique où régnaient l'astuce, la chicane, la violence, la raillerie, le mensonge, un acteur tragique : le Diable.

On pourra remarquer la place prépondérante que tiennent, dans l'ornementation peinte ou sculptée, dans la poésie dramatique, dans le conte, la légende, l'anecdote, le Diable et son royaume, dont la conception, d'ailleurs, se modifia d'après un progrès assez normal que nous indiquerons. Mais il serait impossible de s'en étonner, si on se rappelle la place considérable qu'il tint dans la vie journalière, l'influence qu'on lui attribua sur les événements quotidiens et la tâche qu'on le chargea de remplir.

Cet esprit des ténèbres, qui domine, de l'ombre immense de ses ailes la marche de toute vie humaine, qui jadis combattit

(1) N'est-ce point ce que voulait dire Don Felipe de Guevara quand il écrivait : « Dans ses inventions les plus fantastiques il reste constamment *naturel*. »

l'Eternel à la tête des légions maudites et fut vaincu par les Anges fidèles, se sert, sur la terre, de l'homme « comme d'un cheval qu'il pique et monte à sa volonté ».

L'homme est son éternelle victime, tourmentée, apeurée, tentée, excitée au mal pendant son séjour provisoire ici-bas, puis, dans l'infrangible Enfer, châtiée par son néfaste conseiller mué en bourreau. Le Diable, au Moyen-Age, est le plus adroit de nos ennemis, enchanteur et magicien, maître de tous les sortilèges, métamorphoses et mystifications ; nul n'a plus de mauvais tours dans son sac, et il tromperait Renart lui-même, le Subtil. « Il habite, avec les Juifs, les carrefours tortueux des villes sombres ; il se perche, comme les hiboux, sur les toits aigus des couvents, se glisse, la nuit, dans la cellule des nonnes et va voler, pour les magiciens, les hosties dans les calices et les os dans les cercueils (1). » On sait qu'il se peut transformer, à son gré, en corbeau, en serpent, en dragon, en poisson couvert d'écailles ; il est tour à tour bête ou feu follet, chevalier, abbé, trouvère ou bourgeois. Quelquefois, il prend la forme d'une queue de veau (2) ou celle d'un crucifix ; il sait revêtir l'habit sacerdotal, porter la crosse, la mître et l'anneau, et bénir les fidèles prosternés ; il s'insinue même, pour affoler les moines, dans la chair délicate de la femme, emprunte l'attrait invincible de la taille souple, des doigts longs, des reins cambrés, perte de l'homme, d'après Saint Augustin. Nul n'est à l'abri de ses pièges, il dupe même les Forts, triche aux dés avec Saint Pierre, et Dieu, malgré sa puissance, ne peut toujours protéger ses enfants de ces embûches. L'abbé Richeaume qui vivait à la fin du XIIIe siècle, raconte, dans ses Révélations (3), quels mauvais tours le Malin lui joua. Distractions pendant l'office, nausées qui embarrassent sa digestion, fausses notes de ses chantres, quintes de toux qui alourdissent son prêche, toutes ces contrariétés sont œuvre démoniaque. Est-il à l'église et a-t-il pris la précaution, pour se

(1) Ch. Louandre. — *Le Diable. Revue des Deux Mondes*. 15 août 1842, tome XXXI, p. 195.

(2) *Alio tempore transformat se Daemon in caudam vituli* (Tissier. Biblioth. cisterciensis, II. 129).

(3) Albert Réville. — *Histoire du Diable. Revue des Deux Mondes*. 1er janvier 1870.

tenir éveillé, de garder hors de sa manche son poignet sur la pierre froide de la muraille, le Diable le pique sous ses vêtements, l'abbé porte la main contre sa chair, la tiédeur l'échauffe, et il s'endort.

A force de vivre en une constante cohabitation avec le Démon, les hommes du Moyen-Age exacerbèrent les deux sentiments qui se partageaient leur cœur, la terreur et la raillerie. On se familiarisa avec l'Abject ; on osa rire de sa poltronnerie devant l'eau bénite ; on s'esclaffa quand la vue de Notre Dame le mettait en fuite ; on utilisa sa puissance en lui offrant l'âme du premier visiteur en échange de la construction d'une église, d'un pont, d'un château, et on le payait de celle d'une louve ou d'un chien (1). En revanche, on eut une peur atroce du Cornu, de l' « orde, puante Beste camuse », ridée, velue, aveugle comme la taupe ou aux yeux de braise ardente, noire comme les forgerons, griffue comme le tigre. On rit de ses farces, quand, joyeux compagnon, il guette l'heure de la messe de l'abbé pour aller chiffonner ses chambrières et boire avec elles le vin du sacrifice, quand il chante d'affreuses rondes obscènes qui font rougir les moins prudes, quand il séduit les nonnes, joue son cheval contre une cruche d'hypocras et sa cotte contre un muids de vin, mais on pâlit devant les supplices effrayants de son Enfer, devant ses fleuves de feu, ses pluies de soufre, ses étangs de glace. On se rappelle qu'il prit à la gorge l'abbé de Cluny, Sulpice le pieux, Guibert de Nogent, les battit, leur creva les yeux, leur brisa les membres. Le peuple aime en lui le hardi niveleur, le plus impitoyable railleur de la puissance et des félicités du monde, l'effronté qui saute sur le dos des rois, sans respect pour leur diadème, l'impudent qui saisit au passage quelque gras abbé, quelque noble dame, quelque saint confiant, mais chacun frissonne quand le vent secoue son chaume, quand l'incendie crépite, quand l'épidémie fait rage, sachant que le Diable est aussi bon truand, gai compagnon, intarissable farceur qu'incendiaire, conspirateur, assassin et empoisonneur.

(1) Gustav Roskoff. — *Geschichte des Teufels.* Vienne, 1870.

* * *

Antérieurement même au Druidisme, né d'apports orientaux, tout le culte des habitants des régions septentrionales, celtes, belges ou germains, consistait dans l'adoration des fleuves, des forêts, des pierres, des lacs, des monts et des fontaines (1). Le Druidisme ne détruisit pas ce culte, mais se combina avec lui, comme plus tard le polythéisme romain s'adapta, après la conquête, aux croyances druidiques, adjoignit au nom de ses dieux celui des divinités conquises et créa Hercule Ogmius, Apollon Grannus, Mars Camulus ou Diane Arduinna.

La situation fut identique lorsque les premiers apôtres chrétiens apparurent en Irlande, en Gaule, aux Pays-Bas, en Germanie. La superstition populaire, sous l'influence romaine, avait remplacé, dans les régions les plus proches de la Gaule, les esprits des bois et des fontaines par les Nymphes, les Sylvains, Fata, Parcae, Junones, Campestres, et avait conservé, dans les provinces germaines, les traditions fantastiques des Nornes, des Elfes, des Bergmœnnchen, des Manneken. L'imagination peureuse et naïve transformait alors en nains, en ondins, en follets, la moindre apparence bizarre, le moindre jeu d'ombre et de lumière, la plus légère vapeur à la surface du marais.

A l'avènement du Christianisme, que devint le culte des Déesses-Mères, des Nymphes, des Sylvains, des Junones, et celui des Lutins, Kobolds et Kaboutermanneken qui lui était associé ? La persistance et la ténacité des traditions populaires auraient suffi à en perpétuer l'existence. En fait, l'apostolat catholique les embrigada dans sa doctrine, en modifia la nature, en sanctifia les vestiges, mais malgré toutes les pénalités, les Canons de Leptines en Hainaut et les prohibitions des Conciles, le culte du fantastique persista, pieusement perpétué. Jusqu'au XIIe siècle, le culte des Arbres et des Fontaines fut en honneur chez les Bas-Saxons. Les missionnaires chrétiens de l'Occident apprirent à leurs convertis, et d'ailleurs ils le croyaient proba-

(1) ALFRED MAURY. — *Croyances et Légendes du Moyen-Age*. Paris, Honoré Champion, 1896, p. 3. — *L'Astrologie et la Magie* (*Revue archéol.*, 1859, t. XVI, p. 1). — *Le personnage de la Mort* (*Revue archéol.*, 1847, t. IV, p. 748 et 787).

blement eux-mêmes, que tous ces êtres mystérieux, ces malfaiteurs nocturnes qui égaraient le voyageur vers des étangs homicides ou ces bons génies qui rentraient la récolte du pauvre, étaient des métamorphoses innombrables du même esprit des Ténèbres, du Démon (1). Dès lors, une double conception se partagea la crédulité populaire :

Le type du Diable, puissant et redoutable batailleur qui lance contre les villes des rochers entiers, déplace les montagnes, déchaîne les orages et commande au feu, remplace définitivement le Sorcier malfaisant, le Génie souterrain, le Géant invincible. On le figure, dès l'origine, hideux, velu, armé de griffes et de crocs (2). Mais, à côté de cette conception orthodoxe subsista jusqu'à la fin du Moyen-Age la tradition plus rassurante des esprits follets qui hantaient les bois, les champs, les eaux, les maisons des hommes, malicieux et enjoués, dresseurs d'artifices, pillards, gourmands et libertins.

* * *

L'Art du Moyen-Age septentrional reçut donc des premiers siècles le double type du Diable et du Monstre, et il faut se garder de les confondre. Les origines de cette dualité, qu'on a niée, remontent aux premières années du catholicisme dans les provinces germano-celtiques ; le Diable et le Monstre allaient se développer parallèlement, se joindre parfois, se modifier toujours et, enfin, dans l'œuvre de Jérôme Bosch, se confondre définitivement. Le type du Diable, longtemps conforme aux descriptions bibliques, l'Enfer, dont le Livre de Job (ch. 41) fournissait l'image dans le Leviathan ou le Behemoth et que symbolisait exactement le Piscis grandis de Jonas, le Chien infernal du psaume XXI, l'Oiseau de proie des Prophètes, le Dragon de l'Apocalypse, s'enrichirent, dans l'art de Jérôme Bosch, d'imaginations inquiètes, s'aggravèrent de cauchemars incompréhensibles, perdirent tout sens purement orthodoxe, empruntèrent à

(1) THOMAS WRIGT. — *Histoire de la caricature et du grotesque.* Ed. cit., pp. 53 et 60.

(2) GÉRALD DE CAMBRAI (Itiner. Camer., C. 5) : « *Formam quamdam villosam, hispidam et hirsutam, adeoque enormiter deformem.* »

la légende, à la fantaisie, des accessoires, des détails, et le Monstre détrôna le Démon. On eut alors la passion de l'étrange, du nouveau, plus que le souci d'être fidèle au dogme ; on s'attacha à inspirer l'horreur, l'effroi, l'angoisse ; à flatter le goût du jour pour le merveilleux. Des griffes sortirent des cruches ventrues ou des œufs percés de javelines ; les demeures infernales, aux fenêtres grillées et rondes, semblèrent loucher ; des arbres creux ouvrirent des gueules béantes ; les collines élevèrent dans la nue, à travers la robe déchirée du gazon, un nez d'ivrogne : Tout ce qui était main servit à marcher, tout ce qui était pied dut saisir : la forme humaine se transforma (1).

C'est dans ces limites qu'il faut restreindre le rôle comique du Diable au Moyen-Age, surtout dans l'art néerlandais, et l'on comprend mal que tant d'historiens ne consentent qu'à voir le Diable burlesque. M. Maunde-Thompson va jusqu'à écrire que, « si nous pouvons en juger par l'effet que produit sur nous, modernes, la contemplation du Diable au Moyen-Age, il semble que l'ennemi du genre humain ne commanda jamais le respect et ne fut jamais pris au sérieux. Même quand il représente l'Enfer avec sa foule de damnés, l'artiste peut rarement résister au désir de faire des diables si grotesques, montrant par leurs grimaces une sorte de plaisir d'écolier aux douleurs qu'ils infligent, que le lieu des tourments perd la moitié de la terreur qu'il inspire ».

C'est, à notre sens, méconnaître totalement le caractère de la gaieté du Moyen-Age. C'est se tromper étrangement sur l'état intellectuel de cette époque, sur son intelligence, sur ses sentiments, sur le lamentable bégaiement de ses plaintes. Comment eut-on ri, consciemment, volontairement, du Maudit, du Bourreau éternel auquel tout le monde croyait et que chacun sentait à son côté, guettant une âme à ravir, un corps à tourmenter !

Quand le Moyen-Age voulut rire — et il a énormément ri, d'un rire qu'entendit encore tout le siècle suivant — il portraitura

(1) J. Janssen. — *La Civilisation en Allemagne, depuis la fin du Moyen-Age, jusqu'au commencement de la guerre de Trente-Ans.* Paris, Plon, 1902.

ses maîtres, il caricatura ses moines, ses chevaliers, ses princes, il battit la femme, déculotta le jongleur, terrifia le juif, toujours il trembla devant le Diable. Certes, le Malin est laid, velu et difforme ; cette disgrâce ne permet point le rire et si quelqu'esprit fort, au spectacle, s'égaie de la couardise de Satan, de la victoire de Notre Dame et de l'à-propos du châtiment, il pâlira, tout à l'heure, quand, seul dans l'ombre de la rue, un coup d'aile mystérieux le frôlera, ou qu'une main invisible le jettera par terre, à l'heure de minuit. Les Diables de Jérôme Bosch lui-même ne sont point risibles. Comme le remarquait déjà Vasari, « ses diableries sont d'effrayants cauchemars qui épouvantent le spectateur. »

Ce qui est certain, c'est que l'allégorie d'un Tentateur, d'un Ennemi irréconciliable de Dieu et des hommes, comme tous les symboles du Moyen-Age, évolua. Il signifia, dans l'abstraite mystique des premiers siècles, le Mal, le Doute, la Critique, la Raison, puis il subit l'atteinte des âges nouveaux, se fit pittoresque, gueux et grimacier, mais il resta toujours redoutable et redouté pour sa puissance, pour sa laideur et sa malice, et l'on ne peut caractériser que ce progrès.

* * *

Le goût des populations septentrionales pour le fantastique se révèle dès les premières peintures de manuscrits, dans les initiales décoratives. Dès que ces lettrines ornementales devinrent de mode, un champ presque infini s'ouvrit à l'imagination fantaisiste des enlumineurs. Tandis que les écoles de copistes wisigothiques, mérovingiens et lombards développaient, au Midi, le goût des initiales formées de fleurs et d'animaux, les scribes irlandais et les premiers dessinateurs des Pays-Bas s'attachèrent plus spécialement aux entrelacements d'animaux fantastiques, aux bizarres contorsions de corps imaginaires, aux arabesques capricieuses de cous démesurés, de langues fourchues, de queues parées d'écailles. Ils combinèrent le quadrupède et l'oiseau, l'animal et la plante, le dragon et l'homme avec une rare intelligence de la décoration. Le dragon, surtout, qui tenait une si grande place dans les mythologies d'origine teutonique,

inspira les plus fantaisistes accouplements. Les Bénédictins ont formé tout un alphabet de ces lettrines, classées sous des désignations aussi étranges que leur forme elle-même : Anthropomorphiques, ornithoéides, ichtyomorphiques, ophiomorphiques, anthophylloéides (1), phyllomorphes et anthophyllomorphes.

Dès le Sacramentaire de Cambrai du IXe siècle (No 162-163) (2), dans le Psautier du Xe (No 54), dans le manuscrit de Coedmon du Xe siècle, dont nous avons extrait un V initial (3), dans l'Evangéliaire de Maeseyck, exécuté dans le Limbourg par Herlinde et Renilde, abbesses d'Alden-Eyck, dans les *Vitae Sanctorum Belgicorum* de Gand du XIe (4), on remarque ces mêmes entrelacs, ces mêmes enroulements de monstres, de serpents, de dragons à bec d'aigle qui semblent si voisins des nombreuses fibules ornithomorphes franques découvertes aux Pays-Bas. Cet art capricieux est-il dû aux influences byzantines, à l'immigration anglo-saxonne, est-il d'origine autochtone? On a soutenu successivement les trois théories. La dernière paraît la plus vraisemblable. Le fantastique est à la base de toutes les plus anciennes légendes flamandes, peuplées de nains, de géants, d'hydres à six têtes, « honorés par la puissante dynastie des Bauduin Bras-de-Fer, comme ses premiers ancêtres (5) ».

Bien avant les premières représentations du Diable, le Monstre était créé, la miniature religieuse lui donnait asile, il envahissait la sculpture ornementale, et l'austère Saint Bernard, dans sa lettre célèbre de 1125 à l'abbé de Saint-Thierry, condamnait cette recherche de l'étrange et ces vestiges mal étouffés du paganisme. « A quoi bon, écrivait-il, tous ces monstres grotesques en peinture et en sculpture ? A quoi sert une telle difformité ou cette beauté difforme ? Que signifient ces singes immondes et ces griffons fantastiques ? »

(1) LECOY DE LA MARCHE. — *Les manuscrits et la miniature*. Paris, Quantin, s. d., p. 139.

(2) Reproduite dans l'ouvrage de WRIGHT, p. 51.

(3) L. MAETERLINCK. — Op. cit., p. 27,

(4) Cotes du *Catalogue général* (Ministère de l'Instr. publ.). Paris, Plon, 1891.

(5) PIRENNE : *Histoire de Belgique*, tome I, p. 47. — FERD. DENIS : *Histoire de l'ornementation des Manuscrits*. Paris, Curmer, 1857. — COURAJOD : Op. cit., tome I. — DEHAISNES : Op. cit.

La lettre initiale, purement décorative, fut, dès le XIIe siècle, complétée par la bordure, par le pendentif qui s'échappe des marges, par les petites niches qui se blottissent au sein du texte même, et, quand l'encadrement devint plus complexe, quand des pages entières permirent la miniature hors texte, apparurent le Diable et l'Enfer.

La laideur fut le caractère essentiel du Démon, et pendant des siècles il ne fut conçu que sous les traits d'un singe difforme, velu, cornu et griffu, « noir et hidus ». De nombreuses années s'écouleront sans modifier ce premier type ; le Diable, jusqu'au XVe siècle, n'est point un Monstre, et l'on n'a pas encore l'idée d'ajouter à sa laideur par les inépuisables imaginations du fantastique. Le Manuscrit 22 de Gand, *Institutes Justiniani*, étudié très judicieusement par M. L. Maeterlinck (1) et exécuté au XIIIe, est un exemple curieux d'ornementation fantastique. Les contorsions les plus étranges, les expressions les plus affreuses y voisinent : La tête humaine s'adapte à des corps d'animaux invraisemblables, des bras s'articulent sur des genoux, une main gigantesque saisit un serpent terminé en une tête barbue qui finit en feuillages, un griffon a les pieds d'un cheval et finit en une tête de vieillard dont la barbe s'enroule en entrelacs. Plus loin, c'est une tête de guivre décharnée, une unicorne menaçante aux pattes de panthère, un lézard impossible. La bibliothèque de Cambrai, au N° 189-190, conserve également un *Liber Evangeliorum* et un livre d'*Epistolae* provenant du Chapitre Métropolitain, écrit vers 1266, dont l'ornementation marginale rappelle le beau manuscrit de Gand. Ce ne sont plus qu'enroulements, monstres à queue de serpent luttant contre d'autres, mordant ou tenant suspendus des dragons aux pieds d'aigle et de lion, et tous terminés par des végétaux feuillus et plantureux, entrelaçant leurs volutes circulaires à côtes épaisses au travers desquelles surgissent des fleurs, des reptiles, des oiseaux.

Si au contraire nous examinons de près les premières représentations du Diable, nous trouvons un type assez bien défini. Son origine païenne lui a laissé la toison rugueuse des Satyres, leurs sabots fourchus de boucs, souvent les touffes de poils aux

(1) L. MAETERLINCK. — Op. cit., p. 96.

genoux et aux cuisses ou la queue large et retroussée. Il a conservé quelquefois les ailes de Mercure, il a reçu de l'enseignement apocalyptique les ailes de chauve-souris, munies de becs solides, les cornes et surtout les oreilles démesurées, pointues et velues. La naïve imagination populaire lui a ajouté le nez effilé comme une lame de sabre, recourbé en l'air, la bouche fendue jusqu'aux oreilles et découvrant des crocs de carnassier.

C'est ainsi qu'il apparaît dans le rouleau manuscrit du British Museum (XIIe siècle) consacré à la vie de Saint Guthlac, fustigeant, perçant de la fourche et précipitant dans les flammes les moines au crâne tonsuré, les évêques mitrés, les rois couronnés, dans le *Miroir du Monde* du XIIIe, à la Bibliothèque Nationale, dans la Rijm-Bibel de Maerlant à Bruxelles (Mss 15001 fol. 301), où il s'empare de l'âme d'un moribond, malgré les lamentations des parents éplorés. Au début même du XIVe siècle, le Diable a conservé son costume traditionnel, et le Psautier de la Reine Marie, un des joyaux du British Museum (Mss Reg. 2. B. VII) montre, dans la chute d'Adam et Eve, trois conseillers infernaux encourageant Eve au mal et se réjouissant par avance de sa capture.

Cependant, un thème bien plus varié, où s'exercera leur fertile fantaisie, fut fourni dès le XIIIe siècle aux enlumineurs par les récits de l'Apocalypse : le thème de l'Enfer. Le très grand nombre des manuscrits reproduisant en latin ou en français la légende de Saint Jean, et qui s'échelonnent du début du XIIIe siècle à la fin du XVe (1), montre quelle influence dut avoir l'Apocalypse. L'Enfer, tel que l'Apocalypse le révélait, était un Dragon à la gueule immense, enflammée et puante, baignée de soufre et de feu « où la Beste et li faus prophète seront tormentez jur et nuit sanz fin (2). »

Cette entrée des Enfers fut reproduite par tous les enlumineurs, et nous avons vu que Jérôme Bosch lui-même, dans la

(1) Les plus célèbres sont le N° 397 *bis* de Cambrai (nouvelle cote 482) et le Mss du Séminaire de Namur (XIVe).

(2) *L'Apocalypse en français au XIIIe siècle.* Mss 403 de la Bibl. Nat., publié en phototypie par MM. L. Delisle et Meyer, avec un volume de texte dans la Collection des Anciens Textes français. Paris, Didot, 1901.

Descente aux Enfers, de Vienne, se souvint de ces anciennes traditions pour figurer l'ouverture d'une bouche vorace qui engloutit les Damnés. Le Manuscrit flamand 422 du XIIIe siècle, de la bibliothèque de Cambrai, *Apocalypsis*, dans un dessin à la plume, montre cet antre noir qui est la gueule de la Bête; le Manuscrit 403 de la Bibliothèque Nationale, plus effroyable encore, y dévoile, aux lueurs du feu, des diables torturant leurs victimes. Parmi les Manuscrits du XIVe siècle, le Psautier de la Reine Marie représente le plus populaire des tableaux du Moyen-Age, et l'interprétation littérale du texte apocalyptique : Les démons apportent sur leurs épaules les âmes des damnés et les précipitent dans la gueule ouverte. Avec l'Enfer, le récit de Saint Jean offrit aux miniaturistes le type classique de la Bête à sept têtes, qui apparaît si souvent dans le texte, taillée en pièces par « le Roi des Rois monté sur le cheval blanc » ou « chevauchée par la Courtisane enyvrée ». Dès le Xe siècle, la bête à sept têtes entrait dans la tradition des illuminateurs, comme le prouve le Manuscrit 386 de Cambrai, *Apocalypsis cum imaginibus depictis*. Au XIIIe, les Bibles historiales et les Apocalypses en français ornèrent ses sept fronts de couronnes, et disposèrent ses sept têtes sur des cous moins illogiques.

Quand s'ouvrit le XVe siècle, la peinture de manuscrits avait donc subi deux influences et tracé deux voies distinctes. L'une, indépendante, indigène et multiforme, était la tendance au fantastique et avait produit les initiales dragontines et zoomorphes, les bordures étranges et les encadrements peuplés de monstres. L'autre était issue du double enseignement romain et chrétien : Elle acceptait le type caractérisé du Diable, recevait des légendes apocalyptiques l'Enfer et la Bête.

Ces tendances se perpétuèrent jusqu'au XVe siècle, qui les combina. Moins respectueux de l'orthodoxie, ayant perdu le souvenir de ces origines distinctes, il régénéra la conception traditionnelle par une imagination plus libre, mêla tout, conçut le diable fantastique, l'habilla quelquefois de grelots, usurpa pour lui les plus disparates formes d'animaux, assembla la nageoire et l'aile, la queue et la griffe, les crocs et les dos squammeux, en fit un poisson homme, un oiseau reptile, un rongeur

ailé — et il fut digne dès lors d'entrer dans les cauchemars de Jérôme Bosch.

Mais un sujet manquait encore à l'art diabolique du Moyen-Age : le *Jugement dernier*. Il appartint à la statuaire architecturale de l'illustrer.

* * *

Le grand dénouement du drame chrétien, dont Tertullien opposait déjà le pathétique aux émotions factices de la tragédie païenne, apparut vers le milieu du XIIe siècle, dans les portails des églises abbatiales, puis, au XIIIe, dans les tympans des portes principales des cathédrales, des églises paroissiales et même des chapelles. Nul sujet ne devait plus fortement impressionner les imaginations du Moyen-Age, et pour en tenter une représentation plus grandiose, les artistes du XIIIe siècle, abandonnant la tradition des enlumineurs et les graves enseignements de la foi, lâchèrent la bride à leurs extravagances. La pierre devint plus libre, plus audacieuse, plus véhémente que la miniature ; sans scrupules, sans ménagements, sans décence, les tailleurs d'images introduisirent aux portiques sacrés un cortège de monstres ; « le grotesque déborda et envahit tout ». Grimaçant et ricanant, le Diable altéra la gravité de la scène ; on combina pour lui toutes les excentricités, les têtes d'oiseau, de dragon, de singe, de chien, de taureau sur un corps humain (1). Chaque artiste se crut libre de mélanger les divers attributs que lui consacrait la tradition. Tous rivalisèrent de bizarrerie et poursuivirent un idéal de laideur suprême. Le Diable joue le grand rôle dans la psychostasie des Jugements derniers. Aux pieds du Christ se fait la séparation des bons et des mauvais. Au-dessous, s'opère la pesée fatidique des âmes. Saint Michel les met dans sa balance, mais le Diable est là, blotti, presque invisible, et il s'accroche avec ses griffes au plateau pour faire basculer l'appareil et tricher la justice divine. Néanmoins, l'entrée des Enfers est traditionnellement figurée par une gueule ouverte crachant des flammes, dans laquelle les diables précipitent évêques et rois, laïcs et moines.

(1) LENIENT. — *La Satire au Moyen-Age en France*. Paris, Hachette, 1877.

Le Jugement dernier n'apparut pas avant le début du XII[e] siècle, et la plus ancienne représentation sculptée que nous connaissions est celle de la cathédrale d'Autun, exécutée vers 1140. Au XIII[e] siècle, elle se multiplia. Le porche central de Notre-Dame de Paris, les portails de Chartres, d'Amiens, de Reims, de Dijon, de Bordeaux, en France; les voussures de l'église du Saint-Sauveur de Bruges, de Saint-Servais, à Maestricht, les corniches de Sainte-Gudule, de Saint-Jean, de Notre-Dame de la Chapelle à Bruxelles, de l'hôtel de ville d'Ypres, de l'église de la Vierge d'Hal, les boiseries de Louvain, de Lierre, de Walcourt, d'Aerschot, de Tessenderloo, de Dixmude, de Haarlem, de Bréda ou de Bois-le-Duc (1) montrent, grimaçante, cette horde féroce aux barbiches de chèvres, aux bouches tordues en croissant, aux muffles de fauve, dont le ventre se gonfle en outre, dont les crocs arrachent des lambeaux de chair.

Ces Jugements derniers sculptés aux portails, aux cordons d'archivolte, aux chapiteaux des colonnes, ne sont point des bouffonneries. C'est un drame étrange et lugubre comme celui qu'a décrit Dante, un tableau tel qu'il en fallait dans ces âges où les esprits, restés incultes au milieu des discordes et de l'anarchie féodale, demandaient, pour être émus et instruits, des scènes brutales et des spectacles effrayants. « L'art du Moyen-Age ne fit que suivre l'exemple de la liturgie canonique qui place en tête des offices de l'année chrétienne, dès l'ouverture de l'Avent, le tableau du drame du jugement dernier et la scène de l'avènement redoutable du fils de l'Homme (2). »

« Au XIV[e] siècle, ce sentiment dramatique devint exagéré, les groupes confus, les damnés grimaçants et les diables plus ridicules que terribles (3). » Les figures, trop nombreuses, sont petites, et les artistes, en cherchant la réalité, en multipliant les scènes et les personnages, ont enlevé à leurs Jugements der-

(1) A. G. B. SCHAYES. — *Histoire de l'Architecture en Belgique*. Bruxelles, s. d., 4 vol. in-12. — *Mémoire sur l'Architecture ogivale en Belgique* (Mémoires couronnés par l'Académie de Belgique, édition in-4. Bruxelles, 1841, tome XIV, 2[e] partie). — F. EYCK VAN ZUYLICHEM : *Le style ogival des Pays-Bas*, de 1200 à 1550. Utrecht, 1864, 1 vol. in-fol.

(2) M[me] FÉLICIE D'AYZAC. — *L'Enfer de Narbonne et les géhennes du Moyen-Age* (*Revue archéologique*, 1852, t. IX, p. 201).

(3) VIOLLET-LE-DUC. — *Dictionnaire raisonné d'architecture*. VI, 151.

niers le caractère grandiose si bien tracé à Paris et à Bourges.

Le Jugement dernier apparaît alors, dans la miniature, comme un sujet privilégié, offrant matière à des oppositions, à des fantaisies, à des satires même. Le manuscrit N° 5 (1) de la Bibliothèque de Saint-Omer (2), représente la Résurrection de la chair et la Séparation des bons et des méchants. Juchés sur les enroulements d'une initiale, les Anges appellent les humains au tribunal suprême, le Seigneur prononce ses arrêts, les Diables, hideux, boiteux et joyeux, emmènent en brouette, dans leur éternel supplice, le roi, le moine et l'évêque.

Au xve, cette tendance devint générale. A l'effroi, se mélangent, sous la poussée du réalisme, le plaisant et le pittoresque. La triste patrie des damnés est désormais une vaste taverne où le Diable dépèce, rôtit et déguste les âmes perverses, cuites dans de grandes chaudières, dans des sauces d'huile bouillante et de plomb liquéfié.

Le Hollandais du xve siècle n'a point conservé la mystérieuse crédulité des temps passés. Il ne se souvient plus, comme le Germain, de la crevasse noire qui conduit aux trésors cachés gardés par des nains, ni du lac qui cache sous ses eaux des villes englouties pour leurs péchés ; depuis longtemps, les empreintes du coursier d'Olaf ne sont plus vénérées, ni les pierres lancées par les géants. Le sol qu'il occupe, il en connaît la surface et le fond, pour l'avoir fait de ses mains, conquis sur la mer par son labeur; il sait que les seuls magiciens de cette terre ingrate sont la digue et le canal, et que ce n'est point un esprit qui éventre le barrage et inonde son champ, mais il a toujours peur du Diable. Il consent que les supplices que rêve Jérôme Bosch sont chimériques, impossibles et déraisonnables, mais il croit néanmoins à ces terribles visions ; il se signe à leur vue, tremble quand l'acteur des Mystères, costumé en Satan, ergote avec le Saint pour l'amener au mal et il ne se tranquillise qu'à l'arrivée de Notre Dame.

Le théâtre sacré, en effet, conserva jusqu'à la fin le personnage du Démon et la forme traditionnelle de l'Enfer.

(1) Reproduit dans L. Maeterlinck, op. cit., p. 85.
(2) Cette cote est celle du *Catalogue général* (Ministère de l'Instruction publique). Paris, 1861, t. III.

* * *

Le merveilleux, dans les Mystères, fut le fond principal et le principal ressort du pathétique. Tout y était miraculeux et surnaturel. Le Paradis et l'Enfer, figurés dans toutes les mises en scène des Mystères, éxpriment l'unique débat du poème : Le Démon dispute à Dieu une âme : tombera-t-elle dans le gouffre de droite, gravira-t-elle les portiques de gauche (1) ?

L'Enfer, conformément à la tradition apocalyptique, était « fait en manière d'une grande gueulle se cloant et ouvrant quand besoin en est ». Les Diables sont velus et noirs, avec des cornes, des griffes, de grandes oreilles et une longue queue, « tout caparassonnés de peaulx de loups, de veaulx et de béliers, passementées de testes de moutons, de cornes de bœufs et de grands havets (crocs) de cuisine; ceincts de grosses courroies esquelles pendoient grosses cymballes de vaches et sonnettes de mulet à bruict horrificque. Tenoient en mains aulcuns bastons noirs, pleins de fusées ; aultres portoient longs tisons allumés, sus lesquels, à chacun carrefour, jectoient pleines poignées de parasine dont sortoit feu et fumée terrible (2) ».

Dans l'intérieur de la Gueule infernale (3), on tire la poudre, on roule des tonneaux pleins de pierres, pour simuler « la plus horrible noise ou tempête »; on heurte des chaudières et casseroles (lebetes), de manière à être entendu du dehors, et « adonc crient tous les Dyables ensemble et les tambours et autres tonnerres faits par engins et jettent les couleuvrines; aussi fait-on jeter brandons de feu par les narines de la gueule d'Enfer et par les yeux et les oreilles. »

Le manuscrit 12.536 de la Bibliothèque Nationale (4) renferme un croquis du théâtre où fut représentée la Passion de Valenciennes, et il est facile de s'apercevoir qu'à côté d'un renouvellement de l'art par les mystères, il y eut au xve siècle une action réciproque des enlumineurs et des sculpteurs sur la mise en

(1) L. Petit de Julleville. — *Les Mystères*. Paris, Hachette, 2 vol, in-8.
(2) Rabelais. Livre IV, chap. XIII.
(3) L. Maeterlinck. — *L'Art et les Mystères en Flandre* (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 10 avril 1906).
(4) Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, tome XXXI, p.393.

scène théâtrale. D'une tour élevée s'avance une mâchoire gigantesque, béante, d'où sortent les Diables, classiquement accoutrés de cornes et de queues et armés de crochets. Aux fenêtres grillées de la tour apparaissent les faces convulsées des damnés; sur la terrasse une roue garnie de pointes entraîne les suppliciés dans un affreux giroiement. En haut de la tour, des dragons crachent le feu, chevauchés par des diables. Il est curieux de rapprocher cette mise en scène de la gravure du *Jugement dernier* exécutée par du Hameel d'après les compositions de Jérôme Bosch.

Dès les origines de la peinture de manuscrits, le Diable et le Monstre, avec une fortune alternativement prépondérante, avaient animé l'art et la littérature. D'abord distincts, dans les initiales décoratives et les bordures, ils avaient réuni leurs caractères dans la sculpture gothique des Jugements derniers et dans la figuration du théâtre des Mystères. Mais, à cette source qui menaçait de s'épuiser par la décadence du théâtre liturgique et l'abandon de la statuaire symbolique, au Diable qui risquait de n'être plus qu'un comparse drôle et bafoué, au Monstre qui s'éternisait dans la répétition des mêmes difformités, à l'Enfer classique et ridicule, l'esprit populaire allait apporter un regain de jeunesse, au début du XVe siècle, par la diffusion dans la masse, des récits fabuleux des siècles précédents.

Cette œuvre fut en partie celle des premiers imprimeurs, en partie celle des prédicateurs populaires.

*
* *

Il faut distinguer, dans ces contes et récits légendaires, deux groupes. L'un comprend les descriptions de la Terre des Merveilles, c'est-à-dire de l'Orient, de l'Inde, de l'Ethiopie ou de l'Afrique. L'autre renferme les descriptions de l'Enfer.

Dans le premier groupe prennent place les récits d'Alexandre, de Prestre Jehan, de Saint Brandan ; dans le second, les voyages de Lazare aux Enfers, de Tondale et d'Owen au purgatoire de Saint Patrice.

Mais on ne saurait oublier, en étudiant soit la tératologie soit les récits exotiques du Moyen-Age, quelle part y prenait la

croyance populaire au Démon. Les Pères de l'Eglise, Saint Augustin, Saint Isidore n'avaient osé nier l'existence de ces monstres que Pline et les anciens naturalistes décrivaient, mais ils en avaient rendu responsable le Démon. Le peuple accepta volontiers les plus invraisemblables prodiges, surtout quand on les attribuait à la malice de Satan. De là ces races monstrueuses, qui selon Pierre Comestor, apparurent après le Déluge, races difformes et impossibles que les voyageurs du xv[e] siècle prétendirent avoir encore rencontrées sur les plateaux du Turkestan, dans les déserts d'Ethiopie et de Lybie.

Le *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais qui consacra toutes ces légendes merveilleuses de l'Orient, tira lui-même profit d'un grand nombre de relations manuscrites, d'essais de classifications zoologiques, qui, depuis le x[e] siècle, s'appelèrent *Merveilles d'Ynde* ou *Exploits d'Alexandre*. Le plus ancien document que pillèrent toutes les compilations qui suivirent parait être un manuscrit anonyme publié jadis en partie par Berger de Xivrey (1), sous le titre *De Monstris et Belluis* et qui remonte au x[e] siècle. On y trouve la description des hommes qui avaient 24 doigts, de l'hippocentaure, du monstre bicéphale, de l'onocentaure, des filles grandes de 50 pieds, des cynocéphales, des sciapodes, des androgynes, des *astomi* qui mangent par le nez, des pygmées, des acéphales, des hommes qui s'abritent de leur oreille. *Le livre des Merveilles d'Inde*, de Jehan Wauquelin (N° 7518 de la Bibl. Nat.), dont nous avons déjà parlé, énumérait aussi l'homme sauvage à 6 mains, les femmes vêtues de peaux de bêtes « qui avoient cornes sur leurs chiefz et barbes jusques à leurs mamelles », les femmes dont les cheveux étaient d'or, les gens « qui avoient testes comme de cheval et ghayans qui n'avoient que ung œil emmy le froncq », enfin les hommes « jaunes et luisans comme or et avoient environ VI piez de lonc, et si n'avoient point de teste et avoient leurs yeulx, leur nez et leur bouche au milieu de leur poictrine, et par debsoubz leur nombril leur croissoit leur barbe, laquelle barbe estoit si longue que elle leur couvroit jusques à genoulx ».

Il est tout à fait curieux de remarquer comment ces descrip-

(1) Berger de Xivrey — *Traditions tératologiques*. Paris, 1836, p. 4.

tions de monstres furent reprises de légende en légende et combien le cercle en est restreint.

Elles furent définitivement classées dans le *Miroir naturel* de Vincent de Beauvais (1), édité à Strasbourg en 1473 (2) et dont un nombre incalculable de manuscrits avaient été faits pendant le XIIIe et le XIVe siècles. L'œuvre du savant dominicain eut, dans toute l'Europe du Moyen-Age un succès ininterrompu. Dans tous les pays, un grand nombre d'éditions latines se succédèrent, jusqu'à la dernière, donnée à Douai en 1624. Vincent, né vers 1190 et mort vraisemblablement à Beauvais en 1260, familier de Saint Louis, lecteur et bibliothécaire de la Cour, résuma et ordonna la science universelle dans une vaste encyclopédie appelée, dans les manuscrits, *Bibliotheca Mundi*, *Speculum Majus*, *Speculum Triplex*, *Speculum Universale*, et qui comprenait le *Speculum Doctrinale* qui traite des sciences et des lettres, le *Speculum Hystoriale*, histoire universelle s'arrêtant en 1253 et le *Speculum Naturale*, cours d'histoire naturelle terminé par une conclusion sur l'histoire générale (3).

C'est dans les premiers chapitres du *Miroir hystorial* que Vincent de Beauvais consacra les légendes fantastiques de l'Orient, et c'est évidemment par cette voie qu'elles furent connues des artistes et des littérateurs du XVe siècle (4).

La terre nourricière de tous les monstres, la patrie merveilleuse et dorée, s'appelait « Asie et Paradis qui est son premier bout », et cette patrie « a moult de régions et de provinces et le comencement de paradis ». Au milieu est une fontaine divisée en fleuves, et le tout est ceint d'un mur de flammes et un ange en

(1) VINCENT DE BEAUVAIS. — *Le Miroir hystoriael*. Paris, Nicolas Cousteau, 1531 ; *La Mer des Hystoires*, imprimée à Lyon par Claude Davost, 1536. — Ces deux éditions se trouvent à la bibliothèque communale de Lille, dans la collection d'incunables.

(2) Quelques bibliophiles pensent qu'une édition antérieure aurait été donnée à Strasbourg en 1468.

(3) *Histoire littéraire de la France des Bénédictins*. Paris, Didot, 1835, tome XVIII, p. 449. — Abbé V. B. BOURGEAT : *Etudes sur Vincent de Beauvais*, théologien, philosophe, encyclopédiste. Thèse de doctorat ès lettres. Paris, 1856, in-8.

(4) Il ne faut pas oublier que Jacques van Maerlant traduisit en vers flamands le *Miroir hystorial*.

dénie l'entrée aux mauvais esprits (1). Ce continent renferme « l'Ynde et l'Isle appelée Capiobane qui est pleine de pierres précieuses » et où vivent éléphants, taureaux, unicornes, anguilles de 300 pieds de long, pommiers de 60 pas de hauteur, et Pygmées, êtres de 2 coudées de long, qui vivent 8 ans et sont nubiles à 3 ans. Dans ce pays habitent les Monstres (2). Ce sont les *Géants*, les *Cynocéphaliens* « ainsy appelez pour ce qu'ils abboient mieux qu'ilz ne parlent », les *Leumans*, « peuple qui naist sans teste, ainsi comme s'ils eust le col couppé et a les yeulx et le visage en la poictrine ; mais d'autres ont les yeulx par derrière »,les *Pavéchiens* « ont l'oreille si grant qu'ilz en cœuvrent tout le corps », les *Arrabathéiens* d'Ethiopie qui « sont enclins à terre comme bestes ». D'autres ont la lèvre inférieure si développée que « de la grant chaleur du soleil ilz cœuvrent tout le visage » ; d'autres ont pour bouche « ung boyau ainsi comme un chalumel en quoy ils mettent et induysent leur viande ». Les *Sathyriens* ont forme d'homme et « musel de bœuf et cornes en la teste et piedz semblables à chièvres » ; les *Cyopédiens* « n'ont qu'un pied et une cuysse et courent merveilleusement tost et se couchent envers à terre pour le chault et se cœuvrent de leur pied ». Les *Anthyopodiens* de Lydie ont « les plantes des piedz renversées près des cuysses ». Puis ce sont les *Arismapiens* de la terre de Dycélon qui n'ont qu'un œil, les *Pélopidiennes*, « une manière de fames qui ont les prunelles des yeux doubles et quant elles sont courroucées, elles ont si horrible regard qu'on en meurt de peur ». Enfin, les peuples dont les femmes « enfantent leurs enfants chenus » et ceux des rives du Gange qui vivent « de odeur de pommes tant seullement ».

Cependant, de tous ces éléments fournis par la légende, l'esprit populaire formait, dès le milieu du XIIe siècle, le mythe de *Prestre Jehan*. Vers 1145, fut signalée pour la première fois l'existence d'un souverain jusqu'alors inconnu et qui réunissait dans sa personne la double autorité de l'empire et du sacerdoce. On plaçait à l'extrémité de l'Orient la résidence de ce monarque

(1) Vincent de Beauvais. — Edition Cousteau de 1531. Le second livre du *Miroir hystoriael*, fol. XVIII, chapitre LVIII.
(2) Vincent de Beauvais. — Ed. cit., fol. XXXV, chapitre XCIII.

âgé de 507 ans et on le désignait lui-même sous le nom de *Prestre Jehan* « pour çou que priestres est la plus haute piersonne ki soit, que Jhésu cris fut priestres et clers. » (1)

Tous les chroniqueurs et tous les voyageurs du XIIIe siècle, dont les récits furent si recherchés aux Pays-Bas, Mathieu Paris, Jacques de Vitry, Jean du Plan de Carpin, Marco Polo, n'eurent garde d'oublier le Prestre Jehan et aucun ne fut avare de récits incroyables sur ses richesses, sur l'immensité de son empire et sur les êtres fantastiques qui le peuplaient. Bientôt cette espèce de pape immortel de l'Orient troubla, à Rome, le sommeil des successeurs de Pierre, les princes s'émurent et le peuple réclama de nouveaux détails.

C'est alors qu'apparut un document apocryphe, écrit d'abord en grec, sous le titre de « Lettre à l'empereur Manuel », puis traduit en latin, puis en français et qui s'appela « Littera presbyteri Joannis ad federicum imperatorem », « Lettre de Prestres Jehans à l'empereur de Rome » et quelquefois « au roi de France » (2). La lettre de Prestre Jehan fut écrite pour inviter le Pape et l'Empereur à venir sans façon visiter le royaume enchanté : « *Nous vous faysons sçavoir de nous, de nostre Estat*

(1) PAULIN PARIS. — *Manuscrits français*, 1 42, V, 398. — *Histoire littéraire des Bénédictins*, 1847, tome XXI, p. 797. — *Nouveaux mémoires de l'Académie de Bruxelles*, 1849, XXIII, VI, 19-26. — *Romania*, 1876, V, 76-81. — *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 1877, XXXVIII, 494. — GUSTAVE OPPERT : *Der presbyter Johannes in Sage und Geschichte*, Berlin, Springer, 1870, in-fol. — GUSTAVE BRUNET : *La légende du prêtre Jean*, Bordeaux, 1877. — FRÈRE JEAN DU PLAN DE CARPIN : *Relation des Mongols ou Tartares*, publiée par la *Société de Géographie*. Notice sur Prestre Jehan, par M. d'Avezac.

(2) La première version grecque est perdue. La version latine existe à la Bibliothèque Nationale, dans le Mss 2342 (fonds de Bigot, XIIe s.). La version française est conservée, au même dépôt, dans les Mss français 9634 et 1345 (supplément français du XIIIe s.) (Cf. Paulin Paris. Manuscrits français, VI, 398). Un très grand nombre de manuscrits de la Nationale, contenant l'une ou l'autre version, sont cités par M. Ach. Jubinal dans ses Œuvres complètes de Rutebœuf, Biblioth. elzévirienne. Paris, Daffis, 1875, au 3e volume, p. 355. Les éditions imprimées en français ou en italien, entre 1490 et 1520, sont classées dans l'ouvrage de Philippe d'Alcripe : *La Nouvelle Fabrique des excellens traits de vérité*. Bibl. elzévir. Jannet, 1853, p. 191. Enfin, le texte de la lettre est publié, d'après des mss très divers et avec de nombreuses variantes, par M. d'Alcripe et Ach. Jubinal, d'après le Mss 9634 de la B. N. et par M. Ferd. Denis, dans *Le Monde enchanté*. Paris, Fournier, 1843, p. 180.

et du gouvernement de nostre Terre, c'est assavoir de nos gens, et de nos manières de bestes. »

Prestre Jehan se confesse, dans sa lettre, le plus grand prince du monde, commandant à 72 rois. Dans ses États vivent éléphants, dromadaires, chameaux, crocodiles, onocentaures, matagalliniers, onagres, lions rouges et blancs, cigales muettes, griffons, lamies, sagittaires, bœufs sauvages à sept cornes. Le miel coule des arbres, le lait jaillit des fontaines. A trois journées du Paradis, première demeure d'Adam, est la fontaine de Jouvence, « où ki se porroit baignier, il revenroit en l'aage de XXX ans se il en avoit C ou II cens », et croît l'Arbre de Vie qui distille le Saint Chrême. Le royaume est habité par les *Pygmées* qui ne font la guerre qu'aux oiseaux, les Cynocéphales, les *Gos* et les *Magos*, mécréants jadis enfermés dans des cavernes par Alexandre, Nains du pays de Pinçonie dont la taille n'excède jamais celle des enfants de 7 ans, Amazones du royaume de Fémenie et « nulz hommes masles ne demeurent avecque elles fors que dix jours, lesquels durant ils se peuvent déporter et solacier avec elles et engendrer et non plus, car si plus y demeuroient, ilz seroient morts. » Dans le désert du centre sont des « ommes qui sont cornuz lesquels n'ont que ung œil devant et troys ou quâtre derrière », et « une autre manière de gens qui ont des piez rons comme ung cheval, aux tallons derrière, et ont quatre coustes fortes et tranchantes ». Le royaume de Prestre Jehan est arrosé d'un fleuve qui vient du Paradis terrestre et est appelé Syon, de la rivière Ydonis, toute pleine de pierres précieuses et divisée en six ruisseaux également bordés d'escarboucles, émeraudes, saphirs, jaspes, rubis, béryls et chrysoprases.

Jean II, roi de Portugal, et Emmanuel envoyèrent alors plusieurs expéditions en Inde et en Abyssinie pour s'assurer de l'existence de ces merveilleuses contrées. Mais elles ne réussirent même pas à découvrir si Prestre Jehan régnait en Asie ou en Afrique.

Ces légendes fabuleuses de l'Orient, poétiques et suggestives, rencontrèrent, quand elles atteignirent les peuples du Nord, les légendes du fond celtique, dont le merveilleux était plus terri-

fiant et plus fantastique et qui, transformées par l'apostolat chrétien, furent bientôt diaboliques et infernales.

Le point de jonction est sûrement la légende de Saint Brandan.

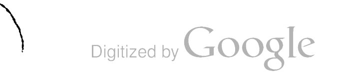
Parmi les nombreuses fables que se transmirent les populations celtiques, celle d'un pays situé au delà des mers, vers lequel leurs intrépides navigateurs dirigèrent opiniâtrément leurs nefs, paraît remonter à la plus haute antiquité et peut-être se rattacher au cycle célèbre des voyages argonautiques vers la Toison d'or (1). Ces périples fabuleux autour d'une polynésie merveilleuse portent dans la mythologie septentrionale le nom de Imm-Rama, et le type de ces récits fut la *Navigation de la barque de Mael-Duin*, qui errant sur l'océan pendant 3 ans et 7 mois, avait vu l'*Isle des fourmis grandes comme des poulains*, la *Maison du Saumon*, les *Bêtes de feu* et les *Pommes d'or*, le *Château gardé par le chat*, l'*Ile des changements de couleur*, la *Mer de cristal* et le *Fleuve Arc-en-Ciel*. Les apôtres catholiques de l'Irlande et des îles hollandaises, de même qu'ils avaient transformé en une croyance diabolique la foi aux fées, aux elfes et aux lutins, s'emparèrent de ces récits celtiques des *Imm' Ramas* et en firent l'ornement de légendes sacrées dont ils illustrèrent, pour l'émerveillement populaire, la vie de Saint Brandan, né en Irlande vers 484 et mort abbé de Cluainfeart vers 578.

Cette légende de Saint Brandan, dont E. Renan disait « qu'elle est une des plus étonnantes créations de l'esprit humain au Moyen-Age », eut un succès inouï dans toutes les contrées du Nord ; elle prit place dans les récits des voyageurs postérieurs et inspira même les fables des explorateurs orientaux (2).

C'est vers le pays du miracle, la *Terra Repromissionis*, aux

(1) D'ARBOIS DE JUBAINVILLE. — *Cours de littérature celtique*, Paris, 1892. t. V, p. 449.

(2) A. JUBINAL : *La légende latine de Saint Brendaines*. Paris, 1836. — FR. MICHEL : *Voyage de Saint Brandan*, s. l. 1878. — J. DE GOEJE : *La légende de Saint Brandan, abbé de Cluainfort, en Irlande*. Leyde, 1890.— DENIS O'DONOGHUE : *Brandaniana. Saint Brandan the voyager in Story and Legend*. Dublin, 1893. — E. BONEBAKKER : *Van Sente Brandane naar het Comburgsche en het Hulthemsche Handschrift opnieuw*. Amsterdam 1894, II parties in-4. — CARL STEINWEG : *Die handschriftlichen Gestaltungen der lateinischen Navigatio Brandini* (*Romanische Forschungen*, vol. VIII, p. 1).



confins de l'Océan de l'Ouest et de l'abîme où commence l'Infini, que tendit la *Navigatio Brandini* (1). Après avoir longtemps parcouru cet Océan, ballotté par des vents mystérieux, il arriva à un archipel de 350 îles, autour desquels se jouaient les chevaux marins ou les sirènes, et dont chacune était deux ou trois fois plus grande que l'Irlande. Ces îles étaient de merveilleux jardins où scintillaient les pommiers aux branches d'argent fin, où des lacs intérieurs, exhalant de lourds parfums voluptueux, étaient bordés de fleurs d'or et de buissons couleur de pourpre. Y confluaient des rivières d'ambroisie, de miel, de vin et d'hydromel. Sur les bords enchantés, s'enivrait d'odeurs, de musique et de rêve, un peuple fortuné à qui la souffrance, le travail et la mort étaient inconnus. Des femmes, d'une beauté parfaite, erraient dans ces bosquets merveilleux, et leur seule occupation était de caresser de blonds adolescents, couchés à leurs pieds, et tous ignoraient la gêne inesthétique des vêtements (2).

Mais, à côté de ces îles enchantées, Saint Brandan rencontra les îles sombres et fouillées de cavernes affreuses, où sont situés les Enfers.

C'est là que, sous la figure d'un meunier, le Diable broie sous sa meule éternelle bijoux, trésors, gloire et vanité, « car toute chose humaine y vient (3). » Un gigantesque cavalier noir, sur un cheval de feu, erre sur les flots éternellement pour expier ses crimes. Sur un roc nu, Judas est attaché; les vagues le flagellent sans répit de leurs lanières tour à tour glacées et brûlantes. Près de lui sont Hérode, Pilate, Anne, Caïphe. Le dimanche seulement, la miséricorde infinie fait trêve à leur supplice. Les orgueilleux hurlent d'effroi et de douleur, quand se referment sur eux les flots luisants d'une mer embrasée; les luxurieux sont rôtis sur des pierres chauffées à blanc, ou tra-

(1) La première édition de la *Navigatio Brandini* fut donnée à Augsbourg par Antoine Sorg, sans date (1480?), sous le titre : *Hie hebt sich aus Sand Brandons Buch wass erwunders er faren hat.* Cf. Romania, 1893, XXII, p. 578.

(2) Est-il besoin de rapprocher cette conception de celle des Jardins de rêve que Jérôme Bosch peignit dans le triptyque des *Délices terrestres?*

(3) Zimmer. — *Brendans Meerfahrt* (Zeitschrift für deutscher Altherthum, 1888, vol. XXXIII, p. 129 et 257). — H. Dollmayr : Op. cit. Jahrbuch der Kunsthist. Samml. der allerhochsten Kaiserh., Vienne 1898, p. 327.

versés de javelines rougies. Ceux qui travaillaient les jours de fête doivent labourer avec une charrue de feu ; les menteurs sont déchirés par des oiseaux au bec enflammé ; les gourmands sont plongés dans un lac de sel, la tête la première. Le dimanche, on voit des oiseaux multicolores s'élever de cette fournaise : ce sont les âmes à qui le Seigneur accorde le répit hebdomadaire pour que la fête de son nom ne soit pas attristée des cris des suppliciés.

Une description plus précise des peines de l'Enfer, qui utilisa ces légendes antérieures, mais sacrifia à une orthodoxie moins fantaisiste, fut donnée dans le *Récit de Lazare.*

Jésus-Christ étant en Béthanie, dans la maison de Simon, et comme son hôte doutait de la résurrection de Lazare, « commanda au dit Lazare qu'il dist devant la compagnie ce qu'il avoit veu en l'autre monde. » Ce récit de Lazare fut, au XV[e] siècle, répandu par l'*Almanach des Bergers* dont le colportage inonda tout le Nord de la France et les Pays-Bas. Le *Grant Compost et Kalendrier des Bergiers*, imprimé à Paris en 1493 et 1498 (1), offrit à la crédulité populaire, illustré de gravures effroyables, le récit « des peines d'Enfer pour les pécheurs, celles que le Lazare, après qu'il fust ressuscité, dit avoir veu bailler ».

« Premièrement, j'ay veu des roes en Enfer, très haultes, lesquelles avoient crampons de fer, où estoient les orgueilleux pendus et attachez !

» Secondement, j'ay veu un fleuve engelé auquel les envieux et envieuses plongez jusqu'au nombril et, par dessus, les frappoit un vent très horriblement froid et quant vouloient celluy vent éviter se plongeoient en la glace du tout.

» Tiercement, j'ay veu une cave et lieu très obscur, plain de tables et d'estaux comme d'une boucherie où les ireux estoient transpercés de glaives tranchans et cousteaux agus.

» Quartement, j'ay veu une horrible et ténébreuse sale où estoient des serpens gros et menus, où les paresseux et paresseuses estoient assailliz de diverses morsures et navrés en diverses parties du corps jusques au cœur.

(1) CHARLES NISARD. — *Histoire des Livres populaires et de la Littérature de colportage*, Paris, Amyot, 1854, 2 vol. in-8, I, 115.

» Quintement, j'ay veu des chauderons et chaudières pleins d'huiles bouillantes et de plomb et aultres métaux fondus esquels estoient plongés les avaricieux et avaricieuses pour les saouler de leur maulvaise avarice.

» Sextement, j'ay veu en une vallée, ung fleuve ord et très puant au rivage duquel estoit une table avec touailles déshonnêtes où les gloutons et gloutes estoient repeuz de crapaulx et aultres bestes venimeuses et abreuvez de l'eau du fleuve.

» Septiesmement, j'ay veu en une plaine et champaigne des puys parfons plains de feu et de souffre dont yssait fumée trouble et puante esquels les luxurieux et luxurieuses estoient tourmentez. »

Ces récits de l'Enfer furent néanmoins assez rares dans la littérature populaire du Moyen-Age, car il n'y eut, dès l'installation des justices inquisitoriales, que les sorciers qui eussent le privilège de descendre au royaume de Satan, privilège qu'ils payaient d'ailleurs assez cher quand ils avaient l'imprudence de s'en vanter devant les juges. En revanche, plus d'un bon chrétien se persuada, dans une époque si fertile en miracles, qu'on pouvait visiter le Purgatoire, entrevoir de loin le vrai Paradis, sans cesser d'appartenir au monde des vivants (1).

Ce purgatoire, où l'on croyait pouvoir pénétrer, avait son entrée en Irlande, dans une île du lac de Derg, et on l'appelait le *Trou de Saint Patrice* (2). Ce purgatoire fut visité par Owen, au temps d'Estevenon, qui fut roi d'Angleterre ; par Tondale, vers 1149 ; par Malatesta de Rimini et Beccaria de Florence, en 1358 ; par Guillaume Staunton en 1409 (3).

La légende du Purgatoire de Saint Patrice ne fut imaginée qu'au XIIe siècle, et elle acquit alors, par les contes de Mathieu Paris, de Jean de Vitry, de Vincent de Beauvais, une célébrité qui courut d'un bout de l'Europe à l'autre.

Le saint évêque d'Irlande, désirant confondre ses compa-

(1) P. L. JACOB. — *Curiosités de l'Histoire des Croyances populaires*, Paris, Delahays, 1859.

(2) On trouvera les récits de 1358 et de 1409 dans le livre de M. Wright : *St Patrick's Purgatory*, etc.

(3) Voyez Bibl. de Bruxelles, Mss 3356 (cote van den Gheyn, anciennement 10326), folio 164 v° à 174.

triotes incrédules qui doutaient de ses miracles, étendit un jour la main vers une île du lac, et un abîme se creusa aussitôt, « une moult grant fosse qui estoit moult obscure par dedans ». Le Saint invita dès lors les pécheurs à y descendre pour y être « expurgiez de tous les peschiés qu'ilz firent oncques ». Agnéius (1), un des plus téméraires, entra dans le trou et descendit au Purgatoire ; là il vit des choses effroyables, des brasiers où cuisaient les hommes, des dragons, des crapauds, des grils rougis, des « cuves de plomb fondu et des muids de soufre bouillant ». C'est alors que le chevalier Owen, pécheur endurci, « porpensa moult amèrement comment il porroit faire satisfaction et condigne pénitence de ses peschiés ». Il décida, pour désarmer la colère divine, de se rendre au Purgatoire de Saint Patrice (2).

Le récit d'Owen et celui de Tondale, sont les sources capitales de la Diablerie, dans l'art de Jérôme Bosch.

*
* *

« Quant fust allé moult longuement en cette obscurité », Owen atteignit le vestibule merveilleux des Enfers, un peu semblable « à un cloistre à moignes » et reposant « sur coulomnes et

(1) Sa narration nous a été conservée par Denys le Chartreux.

(2) Fr. Bouillon. — *Histoire de la Vie et du Purgatoire de Saint Patrice, archevesque et primat d'Hybernie.* Avignon, 1642. — Henry Jones : *St Patrick's Purgatory*, s. l., 1647. — Andreas Vitalis : *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii Hiberniae apostoli,* Venise, 1652. — C. Loescher : *De fabuloso Patricii Purgatorio*, Leipsig, 1660. — Thomas Wright : *St Patrick's Purgatory an Essay on the Legends of Purgatory, Hell and Paradise current during the Middle Ages*, Londres, 1844. — Max. de Montrond : *L'Apôtre de l'Irlande. Histoire de Saint Patrice.* Lille, 1856.— La légende « *C'est le purgatoire que Notre Seigneur Iesu crist monstra à Saint Patrice en Illande* », est écrite en prose française aux Mss fr. de la Bibl. Nation. 7215з, fol. 130, et 7292³ᴬ, fol. 134. (Cf. Paulin Paris : Manuscrits français, VI, p. 399, et VII, p. 341). — Elle fut, d'après ces textes, publiée dans de nombreuses éditions du xvie siècle, réimprimée par M. Veinant, in-4, Paris 1839, et par Philomneste junior : *Le Voyage du Puys de St Patrice*, Genève, Gay, 1867. — Voyez enfin, sur les diverses sources de la légende en vers français, en vers ou en prose anglaise : *Englische Studien herausgeg. von* Dr E. Koelbing, Heilbronn, 1877, t. I, liv. i, p. 57. — Johann Eckleben : *Die aelteste Schilderung von Fegefeuer des heil. Patricius*, Halle, 1885, No 8. — Gaidoz : *Revue critique*, 1869, art. 75. — *Romania*, 1877, VI, 154.

arches », où douze grands hommes vêtus de blanc le prévinrent des dangers terribles qui l'attendaient, puis le laissèrent seul en lui « donnant leur benéisçon et lui recommandèrent de bien garder le nom de Dieu en sa remembrance ».

Un affreux vacarme se déchaîna immédiatement et la horde des Diables se précipita sur le malheureux pénitent, l'attacha à un pieu et l'exposa aux flammes d'un brasier. Puis, il fut jeté dans un marais noir et ténébreux où de froides couleuvres rampaient ; un vent glacé et pestilentiel couvrait toute la surface, « perçant sa chair comme d'un fer de lance ». Mais, bientôt, les démons l'emportent dans une course échevelée vers l'Orient, « en un plain champ, plain de doulleurs et de chestivetés ». Là, des hommes, des femmes, étaient étendus à terre, sur le ventre, cloués au sol par des clous rougis au feu ; sur eux, un dragon se posait alternativement, fichant dans leurs épaules son bec ardent, et les suppliciés « mordoient la terre, telle deure estoit, et aulcune fois ils cryoient moult piteusement Mercy ! mais là n'y avoit qui pitié en eust ».

Puis, les Diables le menèrent aux maisons de Bains infernales. Les âmes sont réunies dans d'immenses cuves pleines de métaux liquéfiés, de plomb fondu, de résine bouillante. Elles y étaient plongées jusqu'au ventre, jusqu'à la bouche, jusqu'aux yeux, selon que chaque sens les avait servi dans leur crime. Mais, au plus près des gouffres, l'invocation au Christ demeure une espérance et une sauvegarde, et bientôt Owen aboutit au Paradis, « païs moult grant et assez plus clair que la clarté du souleil », où se déroulent des processions et embaument « moult souesves oudeurs (1) ».

Les récits merveilleux d'Owen furent recueillis avec enthousiasme, et la croyance au Purgatoire de Saint Patrice fut dès lors consacrée partout dans l'Europe du Moyen-Age. Chaque nation voulut avoir, en sa langue, son Voyage au Purgatoire, rédigé par un des siens, et il serait très facile de retrouver le récit d'Owen dans Guerino Il Meschino, archétype de la Divina Commedia, ou dans la Vita di San Patrizio, dans Thomas Brombton, dans la

(1) *Le voyage du Puys Sainct Patrix*, auquel lieu on voit les peines du Purgatoire et aussi les joyes de Paradis. Imprimé à Lyon sur le Rosne, par Claude Nourry, l'an 1506, in-4., fig. en bois.

relation du moine d'Evesham ou le voyage de Thurcill, dans Césaire d'Esterbach, dans l'histoire espagnole du bienheureux San Amaro (1).

Aux Pays-Bas, la légende fut hospitalisée dans la *Vision de Tondalus*, qui aurait eu lieu vers 1149 et dont un grand nombre de manuscrits donnent copie (2). Cette *Visio Tondali*, imprimée en 1484 à Bois-le-Duc, par Gérard Leempt (3), fut évidemment le thème qui inspira Jérôme Bosch dans le volet droit des *Délices terrestres*, dont une copie porte le titre *Visio Tondaly*. Nous verrons que le peintre a suivi de très près le récit.

*
* *

Pendant une extase qui dura trois jours, le chevalier Tondale vit venir à lui un ange qui prit son âme tremblante par la main et la conduisit au Purgatoire de Saint Patrice, où elle devait éprouver tous les supplices sans être condamnée éternellement à aucun d'eux (4).

Le royaume de Satan se composait d'une série de vallées (5), divisées par des collines en compartiments assez réguliers et très étanches, où est localisé chaque genre de tourments. La première vallée où son guide mena Tondale est pleine de charbons brûlants, couverte d'un ciel effrayant, formé d'une masse liquide de fer en fusion, épaisse de six mètres. Sur ce couvercle

(1) CHARLES LABITTE. — *La Divine Comédie avant Dante*. Paris, 1843.

(2) Voir Bibl. Nat. Mss fr. 7181[3], f° 195 V° et Paulin Paris, Manuscrits français, VI, 35.

(3) A Bois-le-Duc, parut en 1484 un opuscule in-4, sous le titre Tondalus Visioen. On en attribue l'édition à Gérard Leempt de Nimègue, le seul imprimeur établi à Bois-le-Duc jusqu'en 1487. Mais, en 1472, à Anvers, cette légende avait déjà été éditée en flamand sous le titre : Dat Boeck van Tondalus Visioen, in-4. Elle le fut aussi à Delft en 1494, in-4., sous le même titre. Voyez HAIN. Répert. N° 15540 à 11549 et BRUNET, édit. de 1842, t. IV, 2e partie, p. 492.

(4) OCTAVE DELEPIERRE. — *Vision de Tondalus*, récit mystique du XIIe siècle. Société des Bibliophiles belges. Mons, Hoyois, 1837. — Mis DE CASTELLANE : *Mémoires de la Société archéologique du Midi*. 1836, II, I, 24. — Cte DE DOUHET : *Dictionnaire des Légendes*. Paris, 1854. — DOLLMAYR : Op. cit., p. 328 et s. — ALB. WAGNER : *Das Mittelengl. Gedicht über die Vision des Tundalus*. Halle a/S. Niemeyer, 1898.

(5) Ces vallées sont exactement délimitées dans le *Jugement dernier* de J. Bosch, à Vienne.



immense, pleuvent les âmes des meurtriers, et, volatilisées par cette chaleur intense, elles fondent « comme lard en la poêle », elles transsudent à travers le métal, et tombent goutte à goutte sur les charbons brûlants du sol. Là, elles retrouvent leur ancien état et passent dans la deuxième vallée.

Mais celle-ci est séparée de la première par une montagne abrupte où mène un chemin en lacet. D'un côté du sentier, c'est un gouffre de feu, de l'autre, un abîme de neige ; des diables circulent sur ce chemin, armés de crochets. Selon que les âmes qui gravissent la pente sont celles des intrigants ou des parjures, ils les précipitent dans l'un ou l'autre des barathres (1). La deuxième vallée est sombre et sans fond ; un fleuve de soufre mugit et empeste l'air ; les hurlements des criminels ébranlent un pont long de 300 pieds et large d'un pied qui chevauche ce lac ; ce pont est appelé Achérous. Plus loin mugit le Monstre, plus haut que la montagne, dont les yeux sont comme deux collines brûlantes, dont la gueule est si grande que peuvent y entrer 9.000 hommes armés (2). Deux géants tiennent, comme deux cariatides, sa gueule ouverte. Pressés par une cohorte de Diables, les âmes des avares s'y précipitent et tombent dans le ventre du Monstre. La troisième vallée est un grand marais, plein de reptiles sur lequel un pont long de deux milles et large d'une aune, hérissé de pointes d'aiguilles, est surchargé des âmes des brigands et des voleurs qui se bousculent, s'effraient et tombent dans les gueules béantes des reptiles qui les attendent. Mais, d'une tour énorme sortent des flammes qui rôtissent à la distance de mille pas. Devant ses portes, les diables armés de faucilles, de vrilles, de haches, de pelles, de crochets, écorchent les âmes des gourmands et leur coupent la tête, les dépècent et les jettent au feu (3). Une faim inassouvie dévore les luxurieux dont les parties sexuelles sont rongées par les vers.

(1) Ce pont est figuré dans la *Visio Tondali* de Madrid, dans l'angle supérieur, à droite du tableau, dans *la Descente aux Enfers* et dans le *Jugement dernier*, de Vienne.

(2) Le monstre à gueule béante est figuré dans la *Descente aux Enfers*, de Vienne.

(3) Figurés dans le *Jugement dernier*, de Vienne (panneau central, angle inférieur à droite) et dans la gravure du cabinet de Munich, le *Jugement dernier*.

La quatrième vallée est faite d'un marais gelé (1), où une bête effroyable au long cou et au bec de fer crache le feu. Elle engloutit les âmes, les digère et les expulse sous forme d'excréments, qui tombent sur le marais gelé. Chacun devient alors une forme humaine dont le flanc conçoit immédiatement un enfant. Ces formes androgynes enfantent, sur la glace, des bêtes affreuses, avec des têtes de fer rouge, des becs pointus, des queues hérissées d'épines. Ces bêtes sortent de toutes les parties du corps et déchirent, en s'échappant, la chair et les entrailles qu'elles entraînent derrière elles. Dans la cinquième vallée sont les forgerons infernaux (2). Ils prennent les âmes avec des tenailles brûlantes, les jettent au feu, les sortent avec des crochets et les battent ensemble en masses affreuses sur leurs enclumes. Ils forment ainsi, de trente âmes environ, un bloc compact qu'ils se jettent de l'un à l'autre. Ce châtiment est celui des pécheurs qui entassent crime sur crime. La sixième vallée est entourée d'une haute muraille. Les orgueilleux qui furent impitoyables aux pauvres y souffrent de la faim et de la soif. Enfin la septième vallée ressemble à une citerne carrée d'où sort une colonne de feu et de fumée. Une foule d'âmes et de diables y vole dans l'ombre. Au fond se trouve le Prince des Ténèbres, assis sur un gril de fer rougi, sur un brasier que des millions de Diables attisent avec des soufflets. Il avale les désespérés et les impies, comme les grains d'une grappe de raisins (3). Ce supplice est le dernier et il dure éternellement.

Telles furent ces légendes fantastiques dont s'émerveilla la crédulité populaire et dont l'influence sur les artistes, les poètes, les prédicateurs, les philosophes, les moralistes des Pays-Bas fut considérable. Même si n'intervenait pas, pour Jérôme Bosch, ce fait particulier, l'impression en langue flamande de la *Tondalus Vystoen*, sortie des presses de Bois-le-Duc en 1484 ; même si le copiste de son tableau à Madrid n'avait cru devoir certifier, par un titre suscrit, par l'addition des personnages mêmes du visionnaire et de son guide, que Bosch illustra dans le volet

1) Figuré dans la *Visio Tondali*.
(2 Figurés dans le *Jugement dernier*, de Vienne (panneau central).
3) Figuré au volet droit du *Jugement dernier*, de Vienne.

droit du triptyque le récit du voyage merveilleux de Tondale, il serait encore manifeste que la source de cette précision en matière de démonologie et de topographie infernale, de cette puissance créatrice qui anime tant de monstres et complique tant de supplices, déroule ces paysages voluptueux et ces mers aux flots lourds de parfums, doit être placée sans hésitation dans les légendes de Prestre Jehan, de Saint Brandan, d'Owen et de Tondale.

Mais une influence aussi curieuse fut-elle générale ? Atteignit-elle les autres peintres du xvᵉ siècle qui, comme Jérôme Bosch, furent amenés à représenter l'Enfer et les Démons, ou bien s'est-elle restreinte à notre maître ? Les anciens chroniqueurs auraient-ils soupçonné la vraie originalité de Jérôme Bosch en l'appelant « Le faizeur de Dyables » ?

*
* *

On trouverait assez difficilement un maître de l'école néerlandaise du xvᵉ siècle qui n'ait dû aborder la peinture des êtres diaboliques ou des régions surnaturelles. Les volets droits des triptyques étaient souvent réservés à l'image saisissante de l'Enfer, fin dernière de toute vie coupable, le panneau central représentant dans ce cas le Jugement dernier (1), ou bien c'étaient des figures isolées du Tentateur dans la vie d'un saint, dans les Sacrements ou la Fuite en Egypte.

Or, il est possible d'affirmer qu'avant Jérôme Bosch et le groupe si restreint qui s'apparente à lui, l'art des peintres flamands ne s'était point dégagé de la conception dogmatique du Diable, de l'Enfer et du Jugement. L'influence capitale de la sculpture gothique paraît avoir, sur les peintres, écarté celle des miniaturistes. Van Eyck, Cristus, Memlinc, Weyden, hébergent le diable orthodoxe, descendu des portails et des chapiteaux. Il conserve dans leur œuvre son type simiesque, l'antre de sa bouche armée de crocs, son nez tranchant, ses griffes, son trident, sa peau velue et noire. Leur Enfer est l'ouverture béante de la Gueule apocalyptique. Leur Jugement dernier se restreint

(1) Conformément à la conception orthodoxe, Dieu met à sa droite (volet gauche) les bons, et à sa gauche (volet droit) les méchants. Cf. p. 67, note 1.

à la psychostasie classique avec quelques anges sonneurs de trompette et le départage traditionnel des âmes. Composition, exécution, types et personnages, tout est démarqué de la sculpture antérieure.

Mais cependant, avec les groupes postérieurs, avec Bellegambe, avec Met de Blès se manifeste déjà une tendance plus libre. Auprès du Diable académique paraît le Monstre. On croirait qu'une révélation soudaine de l'art des enlumineurs s'est produite et qu'on a découvert les fantastiques cauchemars des bordures et des lettrines. Le groupe dit « des Drôles » se constitue, et comme Jérôme Bosch, Jean Prévost, puis Jan Mandyn, rejettent les anciennes conceptions et créent la Diablerie, dégagée de toute exactitude dogmatique.

* * *

Il paraît assez difficile d'apprécier les compositions diaboliques ou fantastiques de van Eyck, parce qu'aucune n'est parvenue jusqu'à nous. Les chroniques de van Waernewijk rapportent que sur le socle du polyptique de Saint Bavon « était peint à la » détrempe un Enfer par le même Jean van Eyck. Quelques » mauvais peintres, dit-on, ont voulu le laver ou nettoyer, mais » leurs mains de veau (*met hun calvers handen*) ont effacé » cette peinture merveilleuse qui, avec le rétable, avait plus de » valeur que tout l'or dont on aurait pu le couvrir. » Cette œuvre a donc été anéantie par de maladroits restaurateurs, on en ignore la grandeur et le mérite. Van Mander apprend seulement « qu'on » y voyait les damnés et ceux qui sont sous terre fléchir le genou » devant le nom de Jésus, l'Agneau mystique (1) ».

La plus ancienne composition diabolique peinte aux Pays-Bas nous paraît donc être le *Jugement dernier* de Petrus Cristus, daté de 1452 (2) et conservé à Berlin sous le numéro 529 B. Crowe et Cavalcaselle, qui écrivaient à l'époque où toute représentation fantastique évoquait nécessairement le nom si mal entendu de

(1) H. Hymans. — Edition de Van Mander, I, 33. — Crowe et Cavalcaselle : Op. cit., II, LXXII.

(2) Taurel. — Op. cit., I. p. 39. — Crowe et Cavalcaselle : Op. cit., I, 119; II, CXV. L'œuvre porte PETRVS XPI ME FECIT ANNO DNI MCCCCLII.

van Aken, virent dans le *Jugement dernier* de Petrus Cristus « une horrible imagination qui semble préluder aux folles exagérations de Jérôme Bosch ». Si l'on ne savait que cette phrase fut de style chez tous les critiques de cette époque, ignorants de la manière du peintre de Bois-le-Duc, il faudrait affirmer leur méprise. Bien loin de s'apparenter avec les cauchemars de Jérôme Bosch, le *Jugement dernier* de Berlin est issu directement, avec une fidélité minutieuse, de la statuaire ornementale des portails gothiques. Le Christ, assis sur l'arc-en-ciel, la tête ceinte de la couronne d'épines et les pieds sur le globe du monde, est entouré des anges sonnant de la trompette. Dessous le Juge, la Vierge, environnée de Marie-Madeleine, de Jean-Baptiste, des saintes Catherine et Dorothée, de saint Georges, de religieux, d'apôtres, de papes, d'évêques, d'abbés et de rois, prie les mains jointes. La terre s'entr'ouvre pour laisser les morts s'exsurger du tombeau. A l'avant-plan, Saint Michel, armé du bouclier et de la croix, renverse et transperce le Prince des Ténèbres. N'est-ce point la composition même du portail de Bourges ? Quant au Démon, il a gardé le type classique, le muffle de porc, les griffes, la queue retroussée, la peau noire. L'Enfer est la Bête de l'Apocalypse et des Mystères, la gueule béante armée de crocs dans laquelle tombent les damnés. Auprès, le Monstre aux yeux scintillants, croque en silence les âmes pécheresses et de son corps hideux émane une fumée mêlée de flammes. Le *Jugement dernier* de Berlin ne peut être appelé une Diablerie.

C'est une semblable impression qu'on ressent devant le splendide triptyque du *Jugement dernier* à la Marienkirche de Dantzig. Tour à tour attribué à Albert van Oudewater, à van der Goes, à Diéric Bouts, à Roger van der Weyden, il parait aujourd'hui devoir être rattaché à l'œuvre de Memlinc (1). Comme dans le portrait-type, l'archange Saint Michel, sa balance en main, procède au pesage des âmes et sépare les élus des réprouvés (2). Néanmoins, dans ce rétable, outre la disparition de la gueule

(1) Hymans. — Edition de Van Mander, I, 70. — Crowe et Cavacaselle : Op. cit., I, 98; II, 9 et xcvi.

(2) Rapprochez le tableau d'inconnu exposé à Bruges en 1902, sous le N° 872 et appartenant à M. Herriman, de Rome.

ouverte de l'Enfer, la note satirique s'exagère, certains diables sont bizarrement enlaidis de difformités ridicules. Un léger enhardissement doit être signalé dans l'extrême volet droit du rétable de Roger van der Weyden à l'hôpital de Beaune (1). La gueule traditionnelle qui figurait l'Enfer a disparu; l'abîme apparait, d'où sortent des flammes gigantesques, des fumées noirâtres et, dans une chute vertigineuse, la tête en bas, repliés en des convulsions effrayantes, les damnés sont précipités dans le gouffre. Dès lors le type ancien du démon va se modifier, le cérémonial du Jugement dernier se restreint aux parties supérieures des triptyques, et, dans l'œuvre de Jean Bellegambe, la Diablerie est constituée, le Monstre a vaincu le Diable. A l'enseignement purement orthodoxe des textes apocalyptiques, s'est désormais mélangée cette influence si curieuse que nous avons détaillée des récits fabuleux du Purgatoire de Saint Patrice, de Lazare ou d'Owen. Et (ce qui est tout à fait caractéristique), dans Bellegambe les deux tendances subsistent, comme le prouve le *Jugement dernier* de Berlin (2). Dans le panneau central, l'ordonnance est traditionnelle, le Christ, sur l'arc-en-ciel, les pieds sur la sphère de cristal, environné des chœurs angéliques, des sonneurs de trompette, des saints et des saintes, départage les bons et les mauvais, ceux-là emmenés par les anges au séjour bienheureux, ceux-ci chassés à coup d'épée par Saint Michel, cuirassé de bronze. L'influence de Cristus et de Weyden est encore manifeste. Le volet droit, au contraire, semble détaché d'un ensemble de Jérôme Bosch. Les supplices décrits par Tondale s'y déroulent ; des phylactères même renseignent sur la nature du péché expié par chacun d'eux. Les avares sont abreuvés de soufre bouillant, des roues armées de crocs, des tonneaux remplis de pointes les déchirent; dans une salle voisine qu'éclaire une fournaise, les paresseux sont dépecés par des scies et des dents de fer; les colériques sont battus de verges et de bâtons; les luxurieux sont souillés par des boucs infernaux; les gourmands, nourris de serpents ; les orgueilleux gravissent

(1) Crowe et Cavalcaselle. — Op. cit., p. 177.
(2) Dehaisnes. — *La vie et l'œuvre de Jean Bellegambe*. Lille, Quarré, 1890, p. 176.

une échelle de fer rougie, et sont exposés sur un pilori embrasé. Un ange soulève le couvercle de cet antre effrayant pour laisser s'écrouler un flot de nouveaux condamnés.

C'est vers 1490 qu'il faut, à notre avis, placer l'exécution du panneau acquis dans la collection Duchâtel par le Musée du Louvre et appelé la *Chute des Réprouvés* (1). La composition paraît assez voisine de celle du volet de Dantzig et même les types de certains diables avec le muffle de chien et les yeux étincelants annonceraient une influence curieuse de Petrus Cristus, mais l'introduction dans le panneau de Paris de monstres nouveaux, d'oiseaux volants, de serpents bicéphales, décèle une époque légèrement postérieure. Dans le célèbre dessin du Louvre, acquis en 1806, de la collection Boldinucci, il est impossible de retrouver la même main qui peignit le tableau. Dans le dessin, la Diablerie indique la toute dernière période du xve siècle et l'influence certaine de Jérôme Bosch, de Met de Blès et des graveurs allemands. Néanmoins, les types des corps humains et leurs gestes sont si analogues qu'il est indiscutable que le dessinateur ait connu le tableau et s'en soit inspiré.

Peut-être plus voisine encore de Jérôme Bosch, avec cette différence essentielle que le peintre de Mons ne la comprend que comme un détail, est la Diablerie de Jan Prévost, né dans le Hainaut et établi à Bruges dès 1494. La collection E.-F. Weber, à Hambourg, contient, de ce maître, un *Jugement dernier* assez curieux (2). Sans insister sur la partie centrale du panneau, classiquement composée du tribunal de Dieu et du partage des âmes, il faut attirer l'attention sur la partie de droite, représentant les Damnés emmenés par les démons. Des formes étranges y grouillent; parmi elles, la tête d'un squelette dont les maxillaires semblent faits d'un bec d'oiseau et dont le frontal est armé de cornes. Près de lui, un monstre porte comme tête une sorte de fraise hérissée de piquants, dont les oreilles sont faites du calice vert du fruit, dont l'œil est unique et dont la tige serait, en forme de nez, une clarinette à six trous. Un entonnoir renfer-

(1) Cf. pp. 66 et 67, note 1.
(2) Ce tableau fut exposé à Bruges en 1902, sous le N° 168. Cf. Catalogue Weale, p. 71; Catal. G. Hulin, p. 44.

mant des archers infernaux et d'où sort la tête d'un héron semble emprunté au magasin d'accessoires de Jérôme Bosch.

La Diablerie est encore plus précise dans le *Jugement dernier* de Prévost, au Musée communal de Bruges (1), et chef-d'œuvre du maître. C'est encore — et logiquement — la partie droite qui est consacrée à l'Enfer : une sorte d'oiseau à queue de dragon, dont le bec est fait de deux pinces de homard, un reptile volant dont la tête est une fleur fantastique de belladone, un énorme crapaud à la gueule menaçante peuplent le vestibule infernal. Mais, au fond, on distingue un petit groupe tout à fait amusant, que l'on retrouve dans bien des peintures de Jérôme Bosch. C'est un petit perchoir surmonté d'une tablette sur laquelle s'accroupit un diablotin joueur de cornemuse (2).

Dans l'œuvre de Henri Met de Blès (3) on pourrait citer l'*Enfer*, à l'étage supérieur du palais des doges de Venise, que l'on attribuerait facilement à Bosch si l'on n'était sûr de son origine, ou la *Tentation de Saint Antoine* de Bruxelles (402) et du Musée Correr de Venise. Nous voulons plutôt signaler la *Tentation de Saint Antoine* de Vienne N° 657, qui paraît être une copie fantaisiste de Jérôme Bosch, par Henri Met de Blès. C'est en effet la scène de la Tentation de Lisbonne que Met de Blès a reproduit assez librement, modifiant le paysage et ajoutant quelques accessoires nouveaux. Mais le soin avec lequel il a extrait du célèbre triptyque ses plus curieux monstres, son horizon d'incendie et jusqu'aux accessoires, prouve une influence décisive du maître de Bois-le-Duc.

Le dernier des peintres de Diableries, de quelques vingt années plus jeune que Jérôme Bosch, mais qui subit l'empreinte la plus vigoureuse de son style, est l'énigmatique Jan Mandyn. Outre le *Saint Christophe* à M. Weber de Hambourg, exposé à Bruges en 1902 (N° 234), il faut rappeler les deux Tentations de

(1) Cf. *Le Beffroi de Bruges*, 1876, IV. p. 205 et s. Ce tableau était exposé à Bruges, sous le N° 167.

(2) On trouve de ces perchoirs, imitant la forme du gibet usité à cette époque, dans la Tentation de Lisbonne (panneau central et volet gauche), dans la *Visio Tondali* et la *Descente du Christ aux Enfers*, de Vienne.

(3) JULES HELBIG. — *La peinture au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*. Liège, 1903.



Saint Antoine qu'il est possible de lui attribuer avec vraisemblance, celle de la Galerie impériale de Vienne et celle de la collection du prince Corsini à Florence. Le caractère essentiel de cette imitation est la tendance prédominante au grotesque. Il n'y a plus, comme dans Jérôme Bosch, cet équilibre habile entre le terrible et le fantastique. L'absurde domine et remplace le sens profondément allégorique de la Diablerie du Maître. La composition est incohérente, le monstre est invraisemblable, la déformation est illogique. L'œuvre de Jan Mandyn est sans portée, elle n'épouvante ni ne raille ; la foi lui manque, et le sentiment ; elle n'a démarqué qu'un procédé, qui l'alourdit.

*
* *

L'école des Drôles marque donc la fin de la Diablerie, au Moyen-Age et avant Bruegel. Elle est le dernier terme de l'évolution si intéressante du fantastique dans l'art des Pays-Bas. Les peintres ne cesseront point, après elle, de figurer le Diable, le Jugement dernier et l'Enfer, mais ces sujets ne seront plus que prétextes à académies, à études de nu ou d'expression. Tout souci symbolique, toute recherche d'une crainte salutaire aux âmes pécheresses, toute naïve mise en scène des supplices, des bourreaux et des victimes vont disparaître, et le Monstre, à son tour, sera détrôné.

Mais il était utile de rappeler les quelques étapes de cette évolution. Issus de sources opposées, le Monstre, septentrional et germanique, le Diable, romain et catholique, ces deux personnages de l'art fantastique du Moyen-Age, suivirent d'abord une fortune parallèle dans la peinture de manuscrits. Au XIII[e] siècle, la suprématie de la sculpture architecturale devait amener la victoire générale du Diable, et l'influence des portails gothiques fut alors prépondérante. Mais peu à peu, l'esprit satirique s'émancipa, s'enhardit et craignit moins le Diable. Le Monstre reparut alors. L'ordonnance dogmatique des scènes infernales se rompit ; des légendes fabuleuses remplacèrent les descriptions orthodoxes, les châtiments infernaux se compliquèrent et la gueule béante de l'Apocalypse fut reléguée au rang d'une parabole insuffisante.

Le peuple *voulut voir* l'Enfer ; et l'art le lui dut montrer, immense, noir et fumeux, avec ses sept vallées closes de collines, ses chaînes, ses marteaux et ses roues.

Le type classique du Démon se modifia, s'orna de tous les éléments les plus bizarres que la tératologie populaire, nourrie de récits exotiques et merveilleux, lui fournissait ; son royaume se peupla d'une faune grimaçante et monstrueuse. Ainsi le comprirent Jérôme Bosch et le groupe des Drôles.

Tandis que les maîtres de la première école de peinture, Cristus, Memlinc, van der Weyden, perpétuaient la formule plus simple, plus synthétique, et il faut le dire, plus saisissante de la conception architecturale, conservaient la composition hémisphérique, dominée par le Juge et sa Cour céleste, partagée par la figure traditionnelle du Peseur d'âmes en deux groupes de justiciables et fermée aux extrémités de sa base par les fins dernières, le Paradis et l'Enfer, le groupe des Drôles, Met de Blès, Prévost et surtout Bellegambe, Jérôme Bosch, et plus tard Jan Mandyn, ajoutaient à cette scène symbolique l'inépuisable fantaisie, l'infinie variété de la Diablerie.

A côté de l'illustration, devenue de style, des textes apocalyptiques ou évangéliques qu'ils n'omirent jamais, ils représentèrent en action ces récits fantastiques, recherchés du populaire, racontés dans ses livres préférés, dans ses gravures et dans les sermons de ses Frères prêcheurs.

Cette transformation si curieuse de la démonologie dans l'art de la fin du xve siècle se rattache évidemment à l'évolution de l'enseignement catéchétique à la veille de la Réforme, sous la poussée du naturalisme. Comme nous avons essayé de le montrer, l'oubli des grands symboles, la décadence de l'esprit mystique et les premiers efforts de l'esprit libre, conduisaient progressivement à une transformation radicale des arts religieux populaires. Au symbole de la Psychostasie, on préférait l'image concrète du Royaume d'En-bas ; à la Bête, à la Gueule béante, images traditionnelles de l'Enfer, se substituaient l'étang de soufre, la forge brûlante, la mer de glace, les cuves de serpents, les broches, les dents et les poignards.

Cette conception elle-même dura peu. Dès la mort de Jean

Prévost et déjà pendant la vie de Jan Mandyn, le réveil païen de la Renaissance italienne inspirait en Flandre les Enfers et les Jugements derniers de van Orley et de Frans Floris (1). Définitivement, le modèle d'académie détrônait le Diable.

(1) Voir surtout le *Jugement dernier*. de Floris, signé de 1566 à Vienne, N° 774.

CHAPITRE IV

La Société hollandaise et l'esprit populaire à la fin du Moyen-Age.

L'ART du XIIIe siècle, né de l'aristocratie féodale et de la noblesse héréditaire, n'était point revenu des Croisades. Avec le XIVe, et les progrès de la puissance royale, une société nouvelle, mêlée d'éléments très divers, brillante, à la surface, de dignitaires, de chevaliers, de courtisans, dont le sang s'épuise en plaisirs ou en batailles, solidement assise, à sa base, sur les jeunes couches de la bourgeoisie enrichie, commerçante et fonctionnaire, s'accommodait très bien « d'un art moins idéaliste, moins raffiné, moins académique, » plus accessible par ses côtés extérieurs aux intelligences » peu subtiles des Mécènes improvisés ».

Le succès du mouvement naturaliste, qui, dès le milieu du XIVe siècle, marque l'aurore de ce jour merveilleux, la Renaissance, dont on ne veut connaître que le midi, était causé par le renouvellement des classes sociales, l'apparition du nombre à côté de l'élite et la divulgation d'un langage courant et universel.

Au XVe siècle, l'école naturaliste de Flandre sortait tout armée des Communes.

Mais les anciennes écoles ne cessèrent point, d'un coup, de produire : elles gardèrent des adeptes, des croyants fidèles ; elles tentèrent même, pour retarder la fin, d'emprunter à la rivale quelques-uns de ses éléments de succès et l'on vit à la fois van

Eyck, Memlinc et van der Weyden. De son côté, la jeune école naturaliste ne se libérait que lentement des sources d'inspiration de sa devancière. Elle demeurait pieuse, noble, attendrie et surtout elle conservait la foi catholique. En même temps qu'elle s'enhardissait à la vérité puissante du portrait et du paysage, elle recherchait la grâce des Nativités, l'émotion des Piéta, l'horreur des Enfers, des Jugements derniers et le symbole piquant des Tentations de Saint Antoine.

L'heure d'un renouvellement général approchait ; un vaste mouvement s'annonçait ; on quittait les gloires éprouvées de la veille pour les tentatives énergiques du lendemain ; des formules anciennes s'écroulaient, d'autres se fondaient dans une nouvelle, et cette transition, capitale dans l'histoire des arts européens, devait durer un siècle.

Ce mélange de naturalisme, d'imagination fantastique, de symbole que l'on découvre dans Jérôme Bosch, n'est donc point unique. Il n'est qu'une des nombreuses formes des tendances opposées qui se partagèrent cette société si éprouvée de la fin du xve siècle. Il montre taries les sources anciennes de la mystique chrétienne, et de nouveaux courants s'établir, le naturalisme et la liberté, qui bouleversent les eaux stagnantes (1).

Le siècle où il vécut se reflète en Jérôme Bosch.

Ce siècle fut à la vérité sinistre et somptueux, tremblant et cruel ; le peuple se débattit sous des griffes nombreuses, la Gilde, le Duc, l'Église ; la conscience obscurcie subit en même temps la guerre civile, la famine, l'épidémie, la sorcellerie et l'inquisition. Puis, au lendemain de cette nuit affreuse, apparut le duc d'Albe aux Pays-Bas.

Il faut donc retracer à grands traits la physionomie de cet âge mouvementé de contrastes, tournoyant sans cesse de la douleur à la joie, de la terreur sainte à l'orgie. Bien naïfs ceux qui ont cru pouvoir peindre un tel siècle d'un coup de pinceau, le représenter uniquement comme une période sainte et soumise ou comme une phase sanglante et maudite. « De toutes les pages de l'histoire des hommes, celle-ci est la plus compliquée, la plus illogique. »

(1) H. Courajod. — *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, II, Origines de la Renaissance. Paris, Picard, 1901.

*
* *

L'histoire des Pays-Bas au xve siècle, sous la dynastie bourguignonne, est peut-être celle qui attira le plus d'écrivains, de chroniqueurs et d'archéologues, et qui fut écrite avec le plus d'enthousiasme, de curiosité et d'inexactitude. La prépondérance politique des ducs, leur richesse, leur luxe, éblouirent tant de regards, depuis ceux des chroniqueurs français du temps jusqu'aux graves historiens modernes, qu'on négligea d'apercevoir, à l'ombre des « Princes d'Occident » et des Trois Villes, une masse nombreuse et misérable, exténuée par l'impôt, la guerre et la disette, le peuple des campagnes flamandes et hollandaises.

Il est bien certain que les communes des Pays-Bas jouirent, pendant les règnes de Philippe-le-Hardi, de Jean-sans-Peur, de Philippe-le-Bon, d'une prospérité incomparable et qu'il semblait « proprement que les richesses leur abondassent du ciel », mais la lutte contre le despotisme des ducs, les discordes incessantes qui ensanglantaient les Communes, l'ensablement des ports, et la crise pénible que traversaient l'industrie et le commerce, favorisaient singulièrement le paupérisme, qui à la fin du xve siècle devint menaçant (1).

Les chroniqueurs français de la cour ducale sont responsables de cette erreur. Ces auteurs ne narrent que fêtes et cortèges ; ils décrivent et cataloguent les trésors et les prodigalités inouïes de leurs maîtres sans s'apercevoir que c'est de ce luxe même qu'allait se mourir la terre flamande. Au moment où Commynes écrit que « pour lors ces terres se povoient mieulx dire terres de promission que nulles aultres seigneuries qui fussent sur terre », où Olivier de la Marche dit « la ville de Gand florissait en abondance de biens, de richesse et de peuple », les témoignages des archives montrent qu'en 1440 Gand est endetté de 20.000 ridders, que les habitants ne peuvent plus payer « tailles, impostz de tonleuz et aultres charges parquoy le bien publique est refailly », qu'à Ypres « des plus riches personnes ont failly (n'ont pu) achater bled, car tout décline et admenrist de jour en

(1) Paul Frédéricq. — Op. cit., p. 153.

jour » (1). Comme l'écrit judicieusement Altmeyer (2) : « Il faut distinguer l'état brillant de la cour et des gentilshommes, d'avec la condition misérable des villes et du plat-pays. »

Des causes permanentes de dissention éternisent la guerre entre les Communes. En Brabant, les quatre Chefs-Villes, Louvain, Bruxelles, Anvers et Bois-le-Duc, se déclarent contre les petites dont Lierre et Tirlemont prennent la direction. Autour des grandes cités, les laboureurs sont réduits à mendier « et ayment mieulx aler pour Dieu que de labourer et vont par grant compagnie ».

Le règne du premier duc a vu, à lui seul, quatre invasions de la Flandre par des troupes affamées et indisciplinées. Olivier van Dixmude et Jacob Sneevoet, pensionnaire de Gand, sous Jean-sans-Peur, unissent leurs plaintes à celles des malheureux pour implorer secours à la misère du pays, et les prodigalités de Philippe le Bon accentuent encore la ruine des campagnes. En 1438, à Bruges, on voit chaque jour, sur le pavé des rues, des misérables morts de faim et de souffrances. En 1461, le Conseil des Flandres, par une ordonnance, punit la mendicité de la prison et des galères. Mais c'est surtout à la fin du règne de Charles-le-Téméraire que la misère devient atroce. En 1476, les députés des quatre membres de Flandre essaient une remontrance au duc et demandent une diminution de charges pour le peuple : « Par quoy d'eulx excuser sur ladite povreté, répond-il, il n'y a aulcune apparence, et quant ores ilz seroient povres, sy ne doivent ilz estre excusez de servir leur prince, quant il le leur demande (3). » En 1481, on s'étouffe à Bruges dans les distributions de pain aux pauvres, et en 1497, Philippe-le-Beau doit accorder à Gand une foire franche de quinze jours « pour obvier à la ruine imminente de ceste ville ». Quant à Ypres, en 1486,

(1) Voyez les Chroniques françaises de Froissart, Chastellain, Du Clercq, du sire de Haynin, d'Olivier de la Marche, de Monstrelet, Lefèvre de Saint Rémy, Mathieu de Coussy, Molinet et les Mémoires de Commynes. Les Chroniques flamandes de Jan et Olivier van Dixmude, de Jean de Dadizeele, le Dagboek der Gentsche Collatie, etc.

(2) ALTMEYER. — *Essai sur l'Histoire de la civilisation en Belgique, sous la Maison de Bourgogne.* Dans la Revue de Liège, 1841.

(3) GACHARD. — *Collection de Documents inédits concernant l'Histoire de la Belgique.* Bruxelles, Hauman. 1833, t. I.

« la tierce partie des personnes qui y sont demourans sont pauvres gens mendians leur pain et vivans sur les aulmosnes des bonnes gens ».

Comment eut-il pu en être autrement ?

Depuis le début du règne de Philippe-le-Bon, chaque décade est marquée d'une guerre civile, d'un massacre et d'un incendie (1). La lutte, entamée contre les Communes, souillée du sac de Bruges en 1438, aboutit après un an de combats qui mirent au pillage tout le pays voisin, à l'héroïque bataille de Gavre en 1453 et à la ruine de Gand, tête de l'opposition. Sans arrêt, la grande cloche du Beffroi, Roelandt, dont le nom seul est un tocsin, appelle aux armes et déploie les 52 étendards des Métiers contre les gens du duc : « *Mynen naem is Roelandt! Als ick kleppe dan is 't brand! Als ick luyde dan is 't storm in Vlaenderland!* » « Mon nom est Roelandt ! Quand je tinte, c'est qu'il brûle ! Quand je sonne, c'est bataille au pays de Flandre ! »

Les nobles se font la guerre entre eux, les vassaux imitent leurs seigneurs, le pays est livré au meurtre et à la dévastation, les haines se perpétuent, la vengeance est un héritage. Sous le règne du Téméraire, c'est la destruction de Dinant en 1466 et l'abominable sac de Liège en 1468, l'incendie mis aux quatre coins de la ville, le massacre des trois cents héros franchimontois, huit cents Liégeois précipités dans la Meuse ; puis la campagne de deux mois dans le pays de Franchimont, « par un froid incréable, dans ce pays de montagnes très aspres », dont Commynes, qui accompagnait le duc, nous raconte les atrocités.

Des bandes de routiers picards, que le roi de France avait laissés en Flandre, se groupent sous le commandement du

(1) Commission royale d'histoire de Belgique. — *Collection de chroniques belges inédites publiées par ordre du gouvernement.*

Documents relatifs aux troubles du pays de Liège sous les princes évêques Louis de Bourbon et Jean de Horne, publiés par P. F. X. de Ram, 1844, 1 vol. — Relation des troubles de Gand par un Anonyme, suivie de 300 documents inédits sur cet événement, par M. Gachard, 1846, 1 vol. — Chroniques relatives à l'histoire de Belgique sous la domination des ducs de Bourgogne, publiés par Kervyn de Lettenhove, 1870-1873, 2 vol.

Warkoenig-Gheldoff : Op. cit. — De Barante : Op. cit. — Kervyn de Lettenhove : *Histoire de Flandres.* Bruxelles, 1848-1855, 7 vol. in-8. — H. Pirenne : Op. cit.



bâtard de Blanc-Estrain, s'intitulent fièrement « Compagnons de la Verte-Tente » et désolent toute la région.

Au premier jour du règne de la duchesse Marie, l'émeute est victorieuse à Gand; les tisserands et les faiseurs de hauberts parcourent les rues au bruit du tocsin; on démolit les portes des couvents où sont cachés Hugonet et Humbercourt, favoris de la duchesse; on les traîne dans les cachots du 'Graven Steen. Il faut lire dans Commynes, pour pénétrer l'âme brutale des patriotes gantois, le récit de l'exécution des deux conseillers, au milieu des clameurs du peuple saluant la chute des têtes et couvrant les supplications et les sanglots de la duchesse. L'année suivante, Marie de Bourgogne ayant épousé l'archiduc Maximilien, Louis XI entre en Flandre, et, désespérant de vaincre par les armes, affame le pays en ruinant les récoltes: « Je vous envoie, Monsieur le grand-maître, écrit-il à M. de Dammartin, des faucheurs pour faire le gât que vous scavez; je vous prie, mettez-les en besogne, et n'épargniez pas quelques pièces de vin à les faire bien boire et à les enivrer. » Les Bourguignons et les Allemands de l'archiduc, chassés par la faim, achèvent de ravager la campagne, et le sire de Dadizeele est obligé d'armer, contre les propres défenseurs du pays, les milices d'Ypres et de Gand. En 1484, Maximilien est reconnu comme souverain par la Hollande, le Hainaut, le Luxembourg et une partie du Brabant, mais la Flandre, la moitié du Brabant, soutenus et animés par les Gantois, recommencent la guerre. L'échec de l'émeute aboutit à une paix de cinq jours en 1485, suivie de cent bannissements, de huit décapitations, de trente-trois applications de torture, dans la seule ville de Gand. Bruges se soulève à son tour en 1488, s'empare de l'archiduc et le maintient prisonnier au Cranenburg, assassine Lanchals, Jean Ninove et Nicolas Delfius. L'empereur s'avance alors avec une armée pour délivrer son fils, ravage le pays de Liège, Namur et le Brabant, et ne se retire qu'après l'élargissement du prisonnier, laissant ses troupes aux Pays-Bas, sous les ordres d'Albert de Saxe.

Partout, les finances sont épuisées, les troupes affamées, les provinces envahies, les sujets révoltés.

Dans les provinces hollandaises, depuis le milieu du xv[e] siècle,

la guerre civile n'a pas cessé (1). Depuis cent ans, deux terribles factions s'élèvent l'une contre l'autre, « et ce fust une maudite peste que Satan espandit ez cœur des Hollandois, laquelle n'engendra qu'envies, noises, rancunes, ruines et désólation pour le pays de Hollande (2) ». En Frise, on appelle ces factions les *Vetkoopers* ou marchands de graisse, c'est-à-dire de bœuf gras, métier permis aux nobles, « car en ce pays on le tient pour marchandise honeste », et les *Schyeringers*, ou marchands de tripes, qui vendent les débris de la bête, pieds, tête et peau, commerce assez méprisable. En Hollande, ce sont les *Kabeljaauwsche*, *Cabeliaus* ou *Merlus*, « qui est un poisson dévorant par lequel terme ilz vouloyent entendre que ceux de ce party engloutiroyent leurs adversaires », et les *Hoeksche* « autant dire que *Hameçons* avec lesquels on prend tels poissons (3) ». Toute l'histoire de Hollande jusqu'au XVIe siècle n'est qu'une suite de victoires et de revers de chacune de ces factions qui opposaient les plus grandes familles, s'appuyaient tour à tour sur le stadhouder et sur le peuple et ne désarmaient jamais entièrement.

Faut-il rappeler les émeutes de Rotterdam en 1437, les troubles de Frise soulevée par les *Vetkoopers* en 1443, les désordres des *Hameçons* et des *Cabillaus* à Amsterdam et à Haarlem en 1444, à Leyde en 1445; les révoltes d'Utrecht en 1456 et 1459, de la Gueldre en 1467, de Hoorn en 1471, de Gouda, de Schoonhoven, de Dordrecht en 1477, de La Haye et de Rotterdam en 1479. En 1480, Leyde est surprise par les *Hameçons*, en 1481 Dordrecht l'est par les *Cabillaus*. Maximilien se prononce-t-il pour les *Cabillaus*, les *Hameçons* se réfugient à Utrecht, s'y fortifient et ravagent le diocèse, et en 1483, la ville leur est ravie après un carnage de trois jours. De 1488 à 1492, la guerre contre les *Hameçons* se précise. Il ne leur reste plus que l'Ecluse; ils s'y rassemblent, commandés par François de Brédérode, et bientôt sont maîtres de Rotterdam et d'Overschie.

(1) *Histoire générale des Provinces unies*, traduite en grande partie du latin de JEAN WAGENAAR, par MM. D*** (Bénigne Dujardin) et S*** (Godefroy Sellius). Paris, Simon, 1757, 8 vol. in-4.

(2) *La Grande chronique ancienne et moderne de Hollande* jusque l'an 1600, recueillie par J. F. LE PETIT. Dordrecht, s. d. (1661).

(3) H. W. TIJDEMAN. — *Verhandeling over de Hoeksche en Kabeljaauwsche Partijschappen*, s. l. 1815

Après une paix de quelques mois, ils désolent la Zélande, puis perdent à la fois la place de Montfort et leur général en 1490. En 1492, ils sont définitivement réduits par Albert de Saxe. Cette faction éteinte, surgit celle des *Casembroots* ou *Mangeurs de pain et de fromage*, qui s'emparent de Hoorn, d'Alkmaar, de Haarlem, échouent devant Leyde et se soumettent à Charles d'Egmond après la prise de Haarlem (1492).

Les armées autrichiennes et bourguignonnes ont étouffé dans le sang les révoltes, l'épuisement de la noblesse et des villes va forcer le peuple à subir le joug ? Renaît alors le terrible soulèvement de Gueldre. Les ducs de Clèves et de Juliers, Albert de Saxe, Charles d'Egmond qu'Haraeus appelle « un larron plutôt qu'un ennemi » guerroyent dans le Brabant septentrional. L'empereur Maximilien amène une armée d'Allemagne. Le pays entier est mis à sac; dans les seuls environs de Bois-le-Duc on compte 300 villages et 800 fermes livrées aux flammes (1), et pour en achever la ruine, quatre mille routiers, qui avaient combattu en Frise sous Albert de Saxe, se groupent sous le nom de « La Grande Verge » ou « La Bande noire », débordent dans l'Over-Yssel, et l'évêque d'Utrecht est obligé de lever une armée pour les exterminer (2). Philippe-le-Beau attaque à Arnheim en 1504 et à Bois-le-Duc en 1506 les Gueldrois alliés aux Français de Robert de la Marck (3), mais le manque d'argent force chaque belligérant à se retirer ; la campagne est épuisée, on a dévoré jusqu'aux racines des récoltes, la famine presse l'armée ; le duc de Gueldre échoue devant Amsterdam et la paix est conclue à la conférence de Cambrai en 1508 (4).

Aux malheurs de la guerre, s'ajoutent sans interruption, la maladie, la famine, l'incendie et l'inondation (5). En 1418, une

(1) Cette misère de l'armée est attestée par la correspondance de Maximilien, publiée dans le *Messager des Sciences* de Gand, 1845, p. 204, 373, 378, 386.

(2) Durand. — *Histoire du XVIe siècle*. La Haye, 1734.

(3) C. R. Hermans. — *Geschiedkundig mengelwerk over de provincie Noord-Braband*. Bois-le-Duc, 1848, 2 vol, in-8.

(4) Le Glay. — *Maximilien Ier et Marguerite d'Autriche*. Paris, Renouard, 1839. — *Correspondance de Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche* (1507-1519).

(5) Reiffenberg. — *Essai sur la statistique ancienne de la Belgique*,

peste sévit sur la Hollande, causée par les Juifs qui empoisonnent, dit-on, les fontaines ; en 1449, elle règne à Bruxelles et à Louvain (1) ; en 1452, à Gand, et « le nombre d'hommes, de femmes et d'enfans qui en moururent fut si prodigieux, écrit Olivier de la Marche, que je n'ose le dire dans la crainte d'être repris ». En 1458, la peste est si violente à Louvain que les quatre collèges de la Faculté des Arts doivent se transporter, le *Château* à Malines, le *Lis* et le *Faucon* à Diest, le *Porc* à Tirlemont (2). Bientôt apparaît la suette, venue d'Angleterre en 1485 et disparue en 1486, subitement, sans qu'on ait su la cause de cette guérison imprévue (3). En 1489, la peste revient dans le Brabant et enlève 32.000 personnes à Bruxelles et 20.000 à Louvain, d'après Barlandus (4). L'épidémie reparaît en 1503 par un hiver si rigoureux que des loups affamés parcourent les villes (5) ; une cause surnaturelle allume l'incendie des cités de Hardewijck et de Zoricum, en Gueldre, où la population entière périt ; des nuées d'insectes corrompent l'air et répandent partout la malignité de leur venin. En 1504 la terre tremble et s'entr'ouvre, et de nombreux bûchers s'allument pour les Juifs accusés de ce nouveau méfait.

De si loin qu'on observe l'histoire de tous les Pays-Bas, on retrouve partout l'existence de cette domination aristocratique, de l'oppression et de l'asservissement de la minorité laborieuse (6). Mais en même temps, en présence de la force et de la ruse triomphantes, on voit poindre, grandir, et se dresser l'élé-

jusque vers le XVIIe siècle. Bruxelles, 1832, p. 31, — *Nederlandse watervloeden* of naukeurige beschryving van alle watervloeden voorgevallen in Holland, Zeeland, Vlaanderen enz. Gouda, 1703, in-8.

(1) *Annales* sive historiae rerum belgicarum a diversis Auctoribus. Francfort, 1580.

(2) Gramaye. — *In Lovanio*, ch. III.

(3) Jacobi Castrii. — *Epistola de Sudore epidemiali* quem Anglicum vocant. Anvers, 1529.

(4) Barlandus. — *Chronica Brabantium ducum*, ch. CLXII.

(5) *Rerum memorabilium* inde ab anno Dni MD ad annum fere LX in rep. christiana gestarum libri quinque. Cologne, 1559.

(6) Fr. de Reiffenberg. — *De l'Etat de la population, des fabriques et des manufactures des Pays-Bas pendant le XVIe siècle*. Bruxelles, 1822. — V. Brants : *Histoire des classes rurales aux Pays-Bas jusqu'à la fin du XVIIIe s*. Bruxelles, 1881.

ment populaire, avec ses besoins d'émancipation, sa puissance d'avenir, ses protestations impérieuses et son héroïsme. Dans ce drame immense qui, depuis le treizième, se déroule pendant quatre siècles, une démocratie robuste s'organise. Jeté avec son indomptable caractère, la bouillante susceptibilité de son génie roturier, au milieu d'une époque que les conceptions de la féodalité dominent encore toute entière, le peuple flamand trouble l'harmonie du système si fortement étayé de la hiérarchie seigneuriale. Il proteste à la fois contre l'invasion et la conquête, contre l'autorité et la mauvaise foi, contre Maximilien et contre Louis XI.

Mais l'orgueil, la dureté, l'audace du patriciat national s'épuisent ; soutenant seule une organisation sociale qui fléchit, l'aristocratie flamande va succomber ; le sang autrichien la relève. Et contre cette invasion nouvelle les forces révolutionnaires, faisant trêve aux dissentions intestines, s'uniront aux fils des vieilles souches hollandaises, suivront Egmond ou Brédérode pour appuyer de leur brutale intervention, la protestation de l'orgueil national contre la destinée qui enchaine le Pays-Bas à la fortune de tant de maîtres, et qui, brisant sans cesse une nationalité aussi vivace, le fait tour à tour Français, Espagnol, Autrichien et Hollandais.

Dans cette société a vécu Jérôme Bosch.

Il a partagé les malheurs de sa ville, appauvrie par un siècle de guerre civile, énervée par des garnisons permanentes, et ce spectacle navrant des villes incendiées, des échafauds et des potences constamment dressées, l'obsède au point qu'il en attriste l'horizon de ses tableaux.

Sa pitié aux humbles est grave ; sa revendication est amère et résignée. Il la concentre dans quelques compositions gravées, *Saint Martin*, l'*Éléphant assiégé*, la *Satire de la Chevalerie*. Il n'a point de colère violente ni de cris passionnés, car le peuple hollandais ne s'émeut point comme le français. — L'épigraphe thioise de la *Baleine éventrée* est lamentable et tragique : « *Tu le vois, mon fils, depuis longtemps on sait que les gros poissons doivent dévorer les petits !* »

*
* *

Les guerres, les fléaux et les crimes avaient fait depuis un siècle oublier les fantaisies joyeusement satiriques des confrères de Ruteboeuf et les gracieux essais de moralisation entrepris, en France, par les tribunaux féminins. « Plus de ces oasis adorables où l'on oubliait les inégalités féodales; plus de ces écoles de galanterie affinée où les caractères indomptables des barons flamands venaient, au contact des ménestrels, apprendre l'inappréciable valeur des atermoiements d'amour, oublier les fougues de l'instinct et l'exagération des appétits (1). » Les châteaux n'abaissent plus leur pont-levis à l'appel des jongleurs et des chevaliers errants. On écoute, aux échauguettes, passer les bandes de routiers gantois qui hurlent des refrains de liberté. Le trouvère galant s'est fait chef de partisans — ou bien moine.

C'est en effet un caractère bien spécial du Moyen-Age néerlandais que l'existence, au milieu des désordres sociaux, des guerres et des révoltes, d'un entraînement général vers la mystique, vers l'oubli dans la contemplation divine, vers le cloître retiré du monde et muré par la vénération populaire, dont l'ignominie de l'époque bat les portes, mais recule devant elles.

Ce mouvement, tout populaire aux Pays-Bas, fut déterminé par une réaction contre la corruption des mœurs du clergé et facilité par l'atrophie de la conscience, les maladies mentales nées de la misère et du désespoir, l'affaiblissement physique des générations épuisées, l'étisie qui, à la fin du Moyen-Age, menace d'éteindre le souffle mourant de la race aristocratique et fait de la vie du menu peuple une agonie de toutes les heures.

La corruption de la hiérarchie ecclésiastique datait surtout des papes d'Avignon, et la simonie exercée par le pontife lui-même, pénétrait l'Eglise entière. Les bénéfices, depuis le cardi-

(1) « Homicidia levia jam quotidiana vitia sunt, parva admodum pecunia redimuntur. Adulterium ludus est pene omnium, sed maxime magnatum sacerdotumque; pro nihilo ducunt matrimonii leges a Christo sancitas. Hinc tot spuriis suas replent familias. Unicum nobis a Deo praescribitur remedium turpitudinis, nempe matrimonium quod dum per Satanam contemnitur, videmus quo devenimus ignominiae. Album factum est nigrum et nigrum album. [*Flandricorum Annalium* autore Jacobo Meyero libri xvii (édités dans les *Annales* sive historiae rerum belgicarum a diversis auctoribus. Francfort, 1580, l. XV, p. 306].

nalat jusqu'au dernier vicariat, n'étaient plus considérés que comme des propriétés plus ou moins lucratives. Dans de telles conditions, les rangs du clergé ne pouvaient se remplir que d'hommes indignes, avides, libertins et incrédules. La religion était devenue un grand fétichisme systématique destiné à enrichir la caste sacerdotale (1). Les ordres monastiques n'étaient pas moins dégénérés ; l'ambition, l'envie, la luxure se donnaient libre carrière, l'impudicité était un vice général. Gerson, le mystique hollandais à qui l'on attribue quelquefois l'Imitation de Jésus écrivait alors : « Les cloîtres habités par des chanoines sont devenus des marchés et des champs de foire, les couvents de religieuses, des façons de lupanars (2) (prostibula meretricum) », et Nicolas de Clémangis (3) : « Je me tais sur le genre de fornications auxquel ils se livrent entre eux, nam spadones aut sodomi appellantur... » Le peuple croit si peu à la chasteté des prêtres qu'ils ne sont reçus dans les paroisses qu'à la condition d'amener avec eux leurs concubines. « Ceux qui n'ont pas de femmes, disaient les populations sont à surveiller car ils s'adressent communément à celles des autres », confirme l'abbé Velly dans son Histoire de France. Henri Corneille Agrippa, le médecin le plus célèbre de son temps, qui naquit à Cologne en 1484 et habita Bruxelles, fait un tableau violent de l'état déplorable des mœurs au début du XVIe siècle, dans sa Déclamation Invective (4) : « Conducteurs aveugles, faux et trompeurs, engeance de vipères, verres bien lavés, sépulcres blanchis, parés

(1) MARTIN PHILIPPSON, professeur à l'Université de Bruxelles. — *La Contre-Révolution religieuse au XVIe siècle.* Bruxelles et Paris, 1884.

(2) Si l'on conservait quelque doute sur la sincérité de ces écrivains, il suffirait de se reporter aux délibérations des conciles de Constance et de Bâle. On y peut lire le discours de Bernard Baptizé, qualifiant les évêques de « suppôts du Démon qui n'ont d'autres lois que les fougues de leurs inclinations dissolues », celui d'un autre théologien français, leur reprochant « d'aymer mieulx nourrir des musiciens, des bouffons, des femmes perdues, des chevaux, des chiens, que les pauvres de Jésus-Christ », et enfin de Gerson : « Pour ce qui est du vice de concubinage, les censures étant armes trop faibles, c'est par la privation des bénéfices qu'il faut procéder contre les incorrigibles ».

(3) NICOLAS DE CLÉMANGIS. — *De corrupto Ecclesiae statu.* Rome, 1519.

(4) HENRICI CORNELII AGRIPPAE A NETTESHEYN. — *De incertitudine et vanitate scientiarum.* Declamatio invectiva ab autore recognita et marginalibus annotationibus aucta, anno 1537, in-8. (ch. LXI, LXII, LXIII).

de mitres et de chapeaux, bien enfroqués et enchaperonnés, pour faire beau semblant de sainteté, mais au dedans remplis d'ordures et d'hypocrisie, ruffians, joueurs, gourmands et ivrognes... Joint que partout on voit où sont les plus magnifiques temples, cloîtres et collèges de moines et chanoines, que là près sont aussi établis les bordeaux... avec ce que plusieurs cloîtres de nonnains ne sont autre chose que cachettes et repaires de p... »

En même temps que ces désordres moraux, une série de maladies nerveuses, multiplia ses ravages. Les esprits, entretenus dans des croyances très métaphysiques, ébranlés par des angoisses de chaque heure, affolés par une longue misère et mal contenus dans un équilibre physique déréglé offraient au mal un champ incomparable et le moindre événement tournait vers la manie des cerveaux déjà enclins aux émotions surnaturelles.

A la fin du XIVe siècle apparaissait à Liège *la Chorée* ou *Danse de Saint Guy* (1). Des bandes d'hommes et de femmes, réunis par un égarement commun parcouraient les rues en hurlant : « Frysch ! Frysch ! », entraient dans les églises et dansaient devant la Vierge, ce qui augmentait leur fureur. « Quand le » démon allait dans leurs jambes, ils ne pouvaient se tenir de » sauter ; quand il descendait dans leur ventre ils souffraient et » étaient affreux à voir. Un jour le Démon monta dans les » épaules de l'un d'eux et il dit voir des choses prodigieuses en » l'air » (2). On comprit alors qu'ils étaient possédés et on les soigna par des exorcismes. Puis le *Lycanthropisme* sévit, au début du XVe siècle. Les malades, atteints d'un genre spécial de somnanbulisme, imitaient les allures des loups et erraient jusqu'au lever du soleil dans les cimetières. Leur langue était séchée de fièvre, leurs jambes couvertes d'ulcères incurables

(1) P. FRÉDÉRICQ. — *De sekten ter geeselaars en der Dansers in de Nederlanden tijdens de XIV eeuw* (Mémoires de l'Académie de Belgique, éd. in-4., 1897, t. LIII, p 135). — P. A. DÉRODÉ : *Précis des principales épidémies du IIe au XIXe siècle.* Reims, 1832. — MONTEIL : *Revue de Paris*, 10 juin 1832.— E. LITTRÉ : *Des grandes épidémies* (*Revue des Deux-Mondes*, 1836. tome V, 4e série).

(2) *Rerum belgicarum Annales chronici et Historici* par Gerbrandus a Leidis, Reynerus Snoyus de Gouda, Ægydius a Roya de Citeaux et l'Anonyme belge. Francfort. 1620, p. 299.

causés par les nombreuses chutes qu'ils faisaient dans la nuit. En 1458 apparut le *Mal Saint Michel*, bien plus bizarre encore ; des enfants furent, en grand nombre, saisis du désir mystérieux d'aller au Mont Saint Michel et ceux à qui on refusait le pèlerinage mouraient de langueur.

Au milieu de la stupeur générale, on vit depuis 1349 jusqu'à la fin du xv[e] siècle, circuler et périr une suite ininterrompue de sectes mystiques, s'infligeant les plus effroyables fustigations, et des villages entiers, emportés par une rage sadique de mortification, se détruire dans un délire de pénitence.

Dès 1309 des bandes vagabondes, disciples de l'hérétique Jean Wiclef (1) portent le nom de *Lollards* et convertissent à leur doctrine des dames de la noblese du Hainaut et du Brabant ; en 1310 Marguerite Porrete du Hainaut est brûlée vive et la secte des *Frères du Libre esprit* entraîne au mysticisme hérétique les premières congrégations des *Bèghards* des Pays-Bas (2). Blommardine, la prophétesse de Bruxelles, morte vers 1336, abolissant la distinction du bien et du mal, du vice et de la vertu, enseigne l'identification sensuelle et mystique de la créature avec Dieu (3), et une petite secte lui reste fidèle jusqu'au milieu du xv[e] siècle, contre qui combattent Ruysbroeck, l'ermite de la Vallée-Verte, Gérard de Groote, Pierre de Hérenthals, Florent Radewyns et les *Frères de la vie commune*. L'Europe se couvre de ces sectes de fantômes voilés, couverts d'un sac noir, gris ou blanc, ou de cortèges d'hystériques demi-nus, aspergeant la foule du sang que fait jaillir leur discipline.

En face de l'idéale stérilité séraphique, en face du mensonge hypocrite du mysticisme, apparaît la débauche effrénée des *Flagellants* (4). Ils arrivèrent, de la Souabe dit-on, en 1349 et

(1) Varillas. — *Histoire des Révolutions arrivées dans l'Europe en matière de religion*. Paris, 1686, 5 vol. in-4.

(2) P. Coens, op. cit. — H. Ch. Léa : *Histoire de l'Inquisition au Moyen-Age*, trad. Salomon Reinach. Paris, 1900-1902, 3 vol. in-4.

(3) P. Frédéricq. — *De Geheimzinnige Ketterin Blœmaerdine*. Amsterdam, 1895.

(4) Manuscrit de la Bibliothèque Nationale. Colbert, N° 8298[3] (P. Paris. *Chroniques de Saint Denis*, t. V, p. 492). — Manuscrit des Chroniques de Li Muisis à la Bibliothèque de Bruxelles (*Messager des Sciences de Gand*, t. III, p. 377). — J. B. Thiers : *Critique de l'histoire des Flagellans*. Paris,

s'installèrent aux Pays-Bas, commandés par trois supérieurs. Par dessus leurs habits, ils portaient un mantelet marqué d'une croix rouge, leurs pieds étaient nus et ils marchaient, précédés de croix et de bannières et portant des cierges. Ils se rangeaient en cercle, se dénudaient et se fustigeaient, trente-trois fois par jour en mémoire des trente-trois années de la vie de Jésus, avec des lanières de cuir armées de griffes et d'aiguilles, en chantant des cantiques :

« Or, avant, entre nous tuit frère
Batons noz charoingnes bien fort,
En remembrant la grant misère
De Dieu et sa piteuse mort...
... Batons nos piz, batons no face
Tendons noz bras de grant vouloir...
... Et loons Dieu a nuz genoulx
Jointes mains tenans l'escourgie !

Le soir du jeudi saint, les *Flagellants* allaient par les rues de Bruxelles, au nombre de 150 qui se flagellaient avec leurs cordes terminées par des étoiles d'argent et criaient : « *Slaet u, seer doer christus eer, door godt so laet die sonden meer !* » « Ilz continuèrent si bien leurs folies que dans la Noël suivant ilz furent bien 800.000 et plus, mais ilz se tenoient en Flandres, en Bréban, et en Haynault et il y avoit avecq eulx grant foison de grands hommes et de gentilshommes ».

En 1380 nait la stigmatisée Lydwine de Schiedam ; en 1411, Pierre d'Ailly extermine par le bûcher, à Lille, les *Hommes d'intelligence* de Guillaume de Hildernissen et d'Ægidius Cantoris (1). En 1418, en Flandres, un certain Pichardus soulève les populations et appelle ses sectateurs *Adamites* (2).

1703. — Abbé Boileau : *Histoire des Flagellans*. Amsterdam, 1732. — Leroux de Lincy : *Recueil de chants historiques français* depuis le XIIe jusqu'au XVIIe S. Paris, Gosselin, 1841 (I, 233). — G. Peignot : *Predicatoriana*. Dijon, 1841, 1 vol. in-8. — Dollinger : *Beitrage zur Sektengeschichte des Mittelalters*. Munich, 1890, 2 vol. in-8.

(1) J. K. Huysmans. — *Sainte Lydwine de Schiedam*. Paris, Stock, 1901, p. 43.

(2) Aeneus Sylvius. — *De Bohemorum origine ac gestis historia*. Salingiaci, 1538, ch. XLI, p. 74. — Il décrit le genre de licence qui régna chez les *Picards* : « Connubia eis promiscua fuere : nephas tamen injussu Adam

Jean Pupper de Goch fondateur du couvent de femmes de Malines, nie l'autorité des conciles et du pape, la valeur des vœux et des règles monastiques ; Jean Ruchrat, de Wesel, répudie les commandements de l'Église et les sacrements ; Jean Wessel, de Groningue, attaque le honteux trafic des indulgences. Enfin, les *Turlupins* qui infestent la Flandre sont réduits au milieu du xvᵉ siècle, brûlés à Douai en 1421 et à Lille en 1465.

Partout, mal contenues par les institutions, les passions individuelles se donnent libre carrière ; on ne connaît point de mesure ni de concession, les esprits se jettent entièrement d'un excès dans l'autre, de la vie la plus dévergondée aux austérités du cloître, et, dans cet état de demi-hallucination, les pronostiqueurs, tireurs d'horoscopes, cosmographes, visionnaires, miraculistes de tout genre abondent. Les ducs de Bourgogne, comme les rois de France sont entourés de magiciens; à la cour de Gand vivent Guillaume Hobit, Johannes César, Guillaume de Cologne, Potot (1) ; Louis XI entretient un grand nombre d'*astrologiens*, Arnould de la Palu, Jehan Colleman, Pierre Chomet, Jacques Lhostes, Jehan d'Orléans, François Patenostre, Jaques Cadot (2).

La science est encore représentée par les livres d'Albert le Grand, d'Avicenne, de Vincent de Beauvais, de Géber, d'Arnauld de Villeneuve, du pseudo Raymond Lulle et Agrippa, Erasme, de Wier y puisent encore des éléments de leur doctrine. Agrippa étudie la Cabbale avec Nicolas Fornari et Bernard de Paltrineris, il se glorifie du nom de Magicien et intitule son livre : *De occulta philosophia*. La médecine, qu'elle soit exercée par les *Myres*, les Confrères de Saint Côme et de Saint Damien, ou par barbiers portant épée n'est qu'astrologie. Le médecin cherche d'abord la constellation pour asseoir son diagnostic. On attribue aux saisons, aux lunes, aux heures, une action sur l'humeur du sang, base de toute thérapeutique. Le sang, pendant la journée, s'élève, vers

mulierem cognoscere, sed ut quisque libidine in aliquam exarsit, eam manu prehendit et adiens principem : In hanc, inquit, spiritus meus concaluit ! Cui princeps respondit : Ite, crescite et replete terram ! »

(1) De Laborde, op. cit.. I, 538.

(2) *Archives historiques, artistiques et littéraires*. Recueil mensuel de documents curieux et inédits. Paris, Bourlotton, 1889-1890, tome I, p. 363.

le soleil, pour redescendre avec la nuit. A la troisième heure, la bile s'abaisse, l'atrabile descend à la deuxième, la pituite à la dernière du soir (1). Agrippa enseigne les remèdes les plus ridicules : celui qui a les yeux châssieux se guérit en suspendant à son cou l'œil droit d'une grenouille; pour être préservé de la morsure des chiens enragés, il suffit de tenir la bouche ouverte, à la Messe des Morts, pendant le Sanctus ; contre les hémorragies il faut enterrer trois aiguilles pendant l'Elévation ; l'épilepsie cède si on attache un clou de crucifix au bras du malade ; contre la gale, il est bon de laisser sécher une poignée d'avoine sur une haie ; on soulage les douleurs de l'accouchement en faisant passer à la femme les chausses de son mari. La crédulité populaire dépasse les bornes de l'absurde. Si l'on compte le nombre des reliques vénérées, on trouve,de Saint Georges, 30 corps tous miraculeux, 26 têtes de Sainte Julienne, 12 mains de Saint Léger, 11 index de Saint Jean-Baptiste, 63 doigts de Saint Jérôme. Lorsqu'en 1498 apparaît le mal syphilitique, peut-être apporté aux Pays-Bas par la suite de Jeanne de Castille, fiancée de Philippe-le-Beau, c'est Saint Foutin qui en dispute la guérison à Saint Job, patron de la peste (2). Des Bohémiens parcourent les Flandres et n'en seront chassés qu'en 1545 par Charles Quint. Ils se lavent les mains dans le plomb fondu et boivent l'huile bouillante. Des bandes d'Egyptiens en 1427, en 1445, offrent aux maladies des remèdes invraisemblables.

En 1468, Lubertus Hautscildus, chanoine d'Eeckout, prophétise ce qui arrivera en 1568 (3), et en 1506, le 15 septembre, un prêtre de Bruges, Jean Fridigeroflis, annonce que bientôt on verra « un grand fléau s'abattre sur son pays, un déluge de sang couler, mais que l'Église se réformera, pour en sortir plus belle,

(1) P. Lacroix : *Sciences et Lettres au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance.* Paris, 1877, 1 vol.— Aug. Prost : *Les Arts et les Sciences occultes au XVI[e] siècle. Corneille Agrippa.* Paris, 1881, 2 vol. in-8. — D[r] Edm. Dupouy : *Le Moyen-Age médical.* Paris, 1888, 1 vol. in-8. — D[r] H. Folet : *Un médecin astrologue au temps de la Renaissance. H. C. Agrippa* (*Nouvelle Revue*, 15 janvier 1896). — Berthelot : *La Chimie au Moyen-Age.* Paris, 1893, 2 vol. grand in-4.

(2) P. L. Jacob. — *Curiosités de l'histoire des croyances populaires au Moyen-Age.* Paris, Delahays, 1859.

(3) F. de Reiffenberg. — *Archives philologiques.* Louvain, 1827, 4 vol. in-8.

et que l'âge d'or refleurira sur la terre ». Cette prophétie est écrite sur une feuille d'un *Registre varia*, relié en parchemin, conservé aux archives de Bruges (1).

Les Sermonnaires abusent du mysticisme, comme les Bestiaires et les Rational : « Il vous faut oindre la tête aux jours de jeûne, prêche Robert Messier (2), d'une mixture composée de trois épices, l'affliction, la compassion, la propitiation, cueillies dans votre jardin, dans celui du prochain, dans celui de Jésus. Ces épices seront broyées dans le mortier de votre cœur et sera lavée votre conscience de l'eau de Damas, amassée des bénéfices de Notre Seigneur. » Partout on s'édifie sur la signification des sept cordes du Psaltérion, sur la distinction des trois baisers, des six fleurs du lis de chasteté ; tout est analysé, subtilisé et commenté.

*
* *

La commotion imprimée aux âmes par trois siècles de guerres, de famines et de maladies, avait bouleversé les éléments de science entrevus par les grands penseurs du premier Moyen-Age. Les brutalités de cette fin d'époque navrante arrivent à ruiner toute l'éclosion fraîche de la conscience. En même temps que la torche et l'épée détruisent, l'Église, désorganisée, laisse périr dans la superstition toutes les richesses de l'intelligence. Les perturbations morales, les hallucinations folles du mysticisme rivalisent de démence avec les pratiques superstitieuses, les austérités effroyables des sectes hystériques qui parcourent l'Europe. « *Que ferons-nous ?* écrit le Bourgeois de Paris, dans son lamentable Journal ; *Mettons tout en la main du Déable, ne nous chault que nous devenions ; aultant vault faire du pis qu'on peult comme du mieulx.* »

L'esprit, dégradé, déséquilibré par tant de misères, perd les notions premières ; on commence à croire à une possession totale de l'humanité par les puissances surnaturelles. « Le merveilleux devient le fait normal de la vie ». C'est un élément

(1) *La Flandre*, revue citée, III, p. 404.

(2) *Le Livre de la femme forte*, par un religieux de l'ordre de Fontlevrault. Paris, Simon Vostre, 1501.

essentiel de la société féodale, le fondement unique de la science populaire. Pas un coup de foudre sans l'intervention directe de la divinité; pas une ondée de pluie sans l'intervention de quelque saint. Une comète est une épée de feu ou l'annonce d'une mort retentissante ; une éclipse, un passage d'aérolithes, une aurore boréale consternent les populations (1). « L'imagination domine les intelligences, et, à part quelques éclairs d'intuition morale, la société se débat au milieu d'un long cauchemar. L'esprit de recherche, agissant par secousses, s'avance à tâtons par les sentiers du merveilleux (2) ».

Jusqu'à Christophe Colomb, en 1492, la terre est une surface plane et immobile couverte d'une cloche de cristal, azurée au-dessus, et reposant sur une hémisphère de feu. Les trois parties sont soudées par les bords. Dans la région supérieure, trône Dieu et la cour céleste, dans la partie inférieure, Lucifer et ses noires légions. « Au milieu, la terre où l'homme tiraillé entre ces deux pouvoirs, lutte sans espoir et sans liberté. Entre la foudre céleste qui dénonce les fantaisies divines et les grondements d'en-bas qui s'illuminent par avance des lueurs de l'éterne supplice, l'homme, le seul responsable, ne pouvait conserver l'usage normal de sa raison (3). »

(1) Meyer et Barlandus racontent quelle influence eurent, sur les événements, les comètes de 1471 et de 1472. « Sub XII Kal. februarias fulsit ab oriente horrendus cometes, quem alii perticam, alii ascon dicunt et grandem mortalibus incussit timorem. Radios habuit longos et terribiles, occidentem versus porrectos, nunc candido nunc rubro et igneo colore. Massaeus visum fuisse tradit per totos 80 dies, maximo scilicet quo cerni potuit spatio, teste Plinio, qui portendisse putari potest inhumanam illam mortem Caroli fratris Regis Franciae, de quo scriptor Hollandiae : Rex ille, inquit, idem fecit quod Caïn qui unicum fratrem suum Abel interfecit. Dedit autem Rex mortiferum Carolo fratri venenum sub initium apparitionis huius stellae vel paulo ante, quo non statim extinctus est sed mensibus aliquot miserabiliter afflictus. [*Flandricorum Annalium*, op. cit., l. XVI, p. 405].

« Anno Dominici 1472 mense januario, sub festum diem Agnetis exorta est crinita stella quae maximo horrore mortalium visa, fulsit per continuos 3 menses. Multa hunc cometam sequuta bella atque ingens hominum clades et pestilentia quae pluribus locis atrociter saeviit. [*Chronica ducum Brabantium*, ch. CXXI]

(2) Antony Méray. — *La vie au temps des Libres Prêcheurs*, ou les Devanciers de Luther et de Rabelais. Paris, 1878. 2 vol, in-8,

(3) En 1496, des pierres d'une couleur de sang étaient tombées du ciel et leur chute avait été précédée d'un bruit affreux « ingens sonitus et velut

L'homme du Moyen-Age vit en perpétuel commerce avec ses voisins d'en-haut, les Anges, avec ses ennemis d'en-bas, les Diables. Le Saint, en récompense d'une fondation d'abbaye, d'un vêtement offert à sa statue, d'un cierge ou d'un ex-voto défend de la peste, comme saint Roch ; préserve la gerbe des rats, comme saint Udalric ; guérit de la rage, comme saint Hubert, ou même du mal d'enfants, comme saint Gommaire (1). Le Diable, contre ses faveurs, exige une âme, dûment abandonnée par acte authentique scellé de sa griffe odieuse. Constamment on est frôlé par des esprits et, pour s'en défendre, les rosaires, les ceintures, les bracelets, les œufs pondus le Vendredi-Saint, les fragments d'os, de sang desséché, de cheveux, de bois de gibet ont remplacé les pierres talismaniques, les anneaux enchanteurs, les amulettes, les charmes et les miroirs du culte celte ou germain. On orne les maisons de gravures populaires, illustrant les trois célèbres légendes du « Loup servant la messe de Saint François », des « Hirondelles écoutant le sermon de Geiler », du « Coq rôti et découpé prenant la parole pour confondre un faux serment ».

Mais, aux Pays-Bas peut-être plus qu'en France et en Allemagne, le surnaturel a subi lui-même la sombre empreinte du siècle : Il fut triste et désespéré. Les Anges, les bons esprits consolateurs et tutélaires s'effacent de plus en plus et seul restent le Diable et son Enfer. Il n'est point de veillée où quelque témoin oculaire n'affirme que Satan, sous la forme d'un *Osschaert* (fantôme à tête de bœuf), l'a forcé de changer de route, qu'il a rencontré le *Slokkeman* et le *Weerwolf* (loup-garou), qu'il aperçut le lynx infernal, le *Bullebak*, le *Bitebauw*, le *Bommelaer* (2), dans le sentier et qu'il eût été perdu sans l'oraison de Saint Antoine.

C'est dans l'éloquence effrontée, dans le langage lardé de gaillardises, de légendes invraisemblables des Libres prêcheurs

fragor ridentis materiae »; en 1501, des gouttes de sang, affectant la forme des clous du supplice divin, étaient apparues au milieu de la pluie (*Historica Hadriani Barlandi rhetoris lovaniensis*. Cologne, 1603, pages 38 et 39).

(1) Voyez *L'Oraison à Marie pour la guérison du mal françoys* dans le *Mortilogus* de Conrad Reitter, édité à Augsbourg en 1508.

(2) *Messager des sciences historiques* de Gand, 1833, t. I. p. 329.

du xve siècle, frères des ordres inférieurs, mêlés continuellement aux agitations du peuple et de la bourgeoisie, qu'on trouverait le plus saisissant tableau des croyances populaires à la fin du Moyen-Age. On ne saurait se faire une idée, en effet, de l'énergie de leurs invectives contre la dépravation et l'immoralité des prêtres, de leurs sarcasmes, de leurs fables, de leurs pantomimes, de leur audace en présence des grands. C'est le frère Thomas Conecte, carme breton qui parcourt les Flandres monté sur un petit mulet (1), ou Olivier Maillard, le célèbre cordelier exilé aux Pays-Bas en 1488. Dans un sermon de Bruges, prêché en 1500 devant Philippe-le-Beau et Jeanne de Castille, il ose s'écrier, s'adressant au couple royal : « Dictes-moy, par vostre âme, s'il vous plaist, avez-vous point peur d'estre dampnez ! » Il accuse « officiers présens de frutterye et boutillerye, de dérober et frauder », et aux « jeunes garches de court » auxquelles il ordonne de quitter leurs galants, il crie : « Baissez le front ! vostre chambre est toute merquée avecq les Dyables ! »

Ces prédicateurs populaires sont intarissables de détails sur le Démon et sur l'Enfer, sujet préféré de leurs sermons (2) : *Aseliel* est un des chefs de l'Enfer et a 4 princes feudataires. *Cabariel* y est empereur et a sous lui 70 princes ; *Ménachiel* a 20 ducs, 100 comtes, 7,405,928 diablotins et un nombre de serfs incroyable, « quorum numerus mihi est incertus ». Ou bien l'on discute si les courtisans de la cour divine peuvent s'éprendre d'amour pour les filles des hommes, si les chœurs célestes sont rangés les uns plus haut que les autres et à quelle distance probable dans l'éther se trouvent fixés leurs sièges lumineux. Quant aux descriptions de l'Enfer, elles sont innombrables, mais s'inspirent des récits d'Owen, de Lazare et de Tondale. Pour le Sermonnaire Pierre Dorbelli (3), « en Enfer on ne rencontre que dragons qui boivent le sang ; autruches, hiboux et *pilosi* qui

(1) MONSTRELET, II, 53.

(2) Voyez aussi JEAN TRITHÈME, abbé de Spanheim. *Polygraphia*, cum clave seu enucleatorio. Oppenhemii, 1518 (rééditée à Francfort en 1550, à Darmstadt, en 1621, sous le titre de *Steganographia*). — Voyez aussi : *Polygraphie et universelle escriture cabalistique* de J. Trithème, trad. par Gabriel de Collange. Paris, 1561, in-4.

(3) PIERRE DORBELLI. — *Sermones Hortuli conscientiae*. Lyon, 1494.

y bondissent ». Chaque prédicateur déclare rapporter le récit que lui fit un revenant qui l'accosta et se fit reconnaître à un jet d'urine ardente, « *urina quae fuit sicut cuprum bulliens* », à un chapelet de crapauds et de serpents en manière de collier et à une odeur intolérable. Avec la légende de « Tongdalus que l'Ange mena voir les tourments de l'Enfer et après le rapporta et remist en son corps », le libre-prêcheur raconte celle du jeune prélat Udo que les Diables contraignirent « de manger des crapaulx et des serpens et après lui firent boyre la liqueur de souffre. Et il y avoit ung puis non pas loing qui avoyt ung couvercle sur la gueulle ; quant il fust découvert, flambe dévorante en saillit jusques au ciel. Et Dyables jettèrent l'âme de Udo dedans ».

Les auditeurs de ces prédicateurs populaires sentaient, comme devant les tableaux de Jérôme Bosch, les frissons de la colère divine passer dans la moelle de leurs os ; leurs cheveux se dressaient d'horreur et l'effroi des flammes éternelles leur labourait les reins. « Les signes de croix, les baisers aux reliques, les aspersions d'eau bénite, les oraisons aux saints étaient à peine suffisants pour les garder de mourir de frayeur (1). » Les imaginations surnaturelles dirigent même le choix de la parure et du costume. Les hommes portent des souliers dont les becs se tordent en griffes et en queues de scorpions ; les femmes nobles, le sein nu, édifient sur leur tête le gigantesque hennin armé de cornes, et « à les voir ainsi, belles, grasses, souriantes, dans la sécurité du péché, on doutait, dit Michelet, si c'étaient des femmes ; on croyait reconnaître, dans sa beauté terrible, la Bête maudite et décrite, on se souvenait que le Diable était souvent peint comme une belle femme cornue (2) ».

Un nombre infini d'exemples prouvent au peuple épouvanté, l'exactitude et la sincérité du sermon ou de la légende, car nulle époque fut plus fertile en miracles. Les chroniques regorgent de naissances prodigieuses, de monstres de toute espèce, d'apparitions célestes, de phénomènes inexplicables, récits narrés avec la plus saisissante simplicité (3). En 1125, raconte Fisen, naquit à

(1) Antony Méray : op. cit.
(2) Michelet. — *Histoire de France*. Paris, Hachette, 1840, tome IV.
(3) Dr Ernest Martin : op. cit.

Liège un monstre mi-homme, mi-chien, et d'après Meyer, à Gand, en 1160, un enfant à trois têtes, lequel portait au cou une queue d'animal (1). La comtesse Mathilde de Hollande, si nous en croyons la Grande Chronique ancienne et moderne, ayant refusé l'aumône à une pauvre femme, mère de deux jumeaux et accusé celle-ci d'adultère ou de magie, disant qu'il « n'estoit possible qu'une femme sceut avoir d'un homme plus d'un enfant à la fois », Dieu, pour la punir, la rendit enceinte de 365 enfants dont elle accoucha à l'abbaye des Dames de Losdunen, le Vendredi-Saint de l'an 1276. En 1378, on vit à Utrecht un enfant, qui, à l'âge de 40 jours, parlait couramment et disait « Aperite januam, pater meus adest (2) ». En 1403, on pêche en Hollande une *femme marine*, qui fut portée à Edam puis à Haarlem; on l'habilla, on lui apprit à manger du pain et du lait et à révérer la croix, bien qu'elle fut muette; elle vécut plusieurs années sans rompre le silence. La même année, le 12 novembre, le flux amène à Ostende huit énormes baleines qui s'échouent dans le port, et en 1416 on prend au large un porc dans la mer (3). Licetus rapporte qu'en 1493 une femme des environs de Lauffenberg mit au monde un enfant ayant en place de mains et de pieds des pattes d'oie, et qu'en 1503 naquit à Wuittenberg un monstre acéphale ayant les yeux, le nez et la bouche sur la poitrine (4). La même année 1503, raconte Barlandus dans sa Chronique des ducs de Brabant (ch. CLXV), on vit à Déventer un monstre du sexe féminin qui avait deux têtes, deux ventres, quatre bras et quatre pieds. D'après un petit livre très rare conservé à la Bibliothèque de Lille, *Almanac pour l'an de grâce M 591*, édité à Anvers, on avait vu, en janvier 1514, trois soleils, et le 11 de ce mois trois lunes dans le ciel. Aussi, le 13 octobre était né à Leyde un « enfant sans teste ayant les yeux et la bouche en la poitrine ». En 1522, le jour des Rameaux, la femme d'un *maronier* de Moerbeke « mit au four

(1) Fr. de Reiffenberg. — *Archives pour servir a l'histoire civile et littéraire des Pays-Bas*. Bruxelles, 1829, p. 200.

(2) *Rerum belgicarum Annales chronici et historici*, par Gerbrandus a Leidis, etc. Francfort, 1620, p. 301.

(3) F. de Reiffenberg. — *Essai sur la statistique ancienne de la Belgique*. Bruxelles, 1832, p. 66.

(4) Lycosthenes. — *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*. Bâle, 1557 — Fortunius Licetus : *De Monstris iconibus illustrata*. Amsterdam, 1665.

du blanc pain qui, le tirant dehors, fust trouvé noir comme du arc poix », et la même année, à Cologne, une femme mit au jour deux enfants ayant deux corps, deux têtes, deux bras, quatre pieds et le sexe d'une fille. On fait souvent intervenir la Divinité dans la production de ces monstres, mais c'est surtout le Diable qui joue le grand rôle, tantôt en faisant glisser dans la matrice des germes de monstruosité, tantôt en substituant au fœtus naissant un monstre apporté de son royaume, tantôt en fascinant les yeux des spectateurs de manière à faire paraître monstrueux un enfant bien conformé.

Comme il s'incarne dans les monstres, le Diable prend souvent la forme des animaux pour détruire les récoltes, assassiner les enfants et incendier les fermes. Il faut alors excommunier les charançons, les sangsues et les chenilles. En 1486, un porc est pendu haut et court, après jugement de la cour de Bailleul, pour avoir « murdry et en partie mengié l'enfant de Mathieu Crop (1) ». Un coq est brûlé vif pour avoir pondu un œuf, et on trouve des sentences aussi bizarres dans les jurisprudences du Franc de Bruges, d'Ypres, de Courtrai et de Furnes (2).

* * *

C'est donc une marque des esprits à la fin du Moyen-Age que ce double courant mystique et diabolique. D'un côté, ceux qui croient et qui espèrent et qui ne trouvent pas le bonheur dans leur foi, versent dans le mysticisme ; ceux qui doutent, qui souffrent et qui se révoltent, ceux qui n'ont pas ce pain quotidien que Dieu refuse à leur prière, les méchants qui poursuivent le crime, les âmes perverties qui cherchent les plaisirs hors nature, s'envolent aussi vers l'insondable, mais ces proscrits du Moyen-Age vont demander au proscrit de l'abîme les biens réprouvés que le monde leur dénie. Une double extase se produit, l'une au ciel, l'autre en enfer (3).

(1) *La Flandre*, revue citée, tome IV, p. 296.

(2) Emile Agnel. — *Procès contre les animaux*. Paris, Dumoulin, 1858. — D'Arbois de Jubainville : *Revue des Questions historiques*. 1868, t. V, p. 275.

(3) Charles Louandre : op. cit., page 195.

« La sorcellerie ! mot qui fait sourire aujourd'hui et n'éveille plus que des idées de superstitions populaires et surannées », mot qui eut un sens tragique au XVIe siècle. L'immense épidémie de folie à forme démoniaque qui pendant quatre siècles sévit sur l'Europe entière, folie jugée crime et comme tel punie des plus affreux supplices, aussi bien par la justice laïque d'alors que par les tribunaux ecclésiastiques, est bien le fléau lamentable et définitif qui ravage les provinces hollandaises, établit à sa suite l'exécrable Inquisition et produit cet affolement des esprits dont sortira le sombre génie de Jérôme Bosch. Pendant quatre siècles, les bûchers sont dressés et flamboient, des milliers d'êtres humains, des femmes surtout, « précisément parce qu'elles étaient jeunes et belles », sont livrés à la torture comme ayant pactisé avec le Diable. « Ces malheureux, la pathologie moderne retrouve rétrospectivement chez eux les symptômes très nets de maladies nerveuses connues et classées, mais les médecins d'alors jouent dans ces détestables procès de sorcellerie un rôle que l'on constate avec honte (1). » Ils livrent des malades aux bourreaux, en cherchant et en trouvant sur leurs corps ces plaques d'anesthésie, si constantes chez les femmes hystériques, où l'on voyait l'empreinte de la griffe du Démon, le *signum Diaboli*, et ces horreurs seront perpétrées jusqu'à ce que Jean de Wier s'exclame, en face des stupidités scolastiques du dominicain Sprenger : « Mais vous ne voyez donc pas que ces misérables sont des malades et que ces femmes sont des folles ! »

Tandis que les dangereux mystères des sciences occultes amusent les princes et les chevaliers, qu'Albert-le-Grand (2) leur demande la science de toutes choses, Arnauld de Villeneuve la pierre philosophale, Agrippa l'universelle panacée, Jean Trithème le pouvoir d'évoquer pour Maximilien l'ombre de la duchesse Marie qu'il pleurait toujours, la magie s'est, pendant le XIVe et le XVe siècles, développée dans la population méprisée des campagnes. Les adeptes de la sorcellerie ne seront plus ni de

(1) Dr H. FOLET. — *Un médecin astrologue, H. C. Agrippa.* Nouvelle Revue, 15 janvier 1896.

(2) Dr J. SIGHART. — *Albert le Grand, sa vie et sa science.* Paris, 1862, in-12.

savants ecclésiastiques, ni d'ingénieux fripons, mais des paysans ignorants, souvent des femmes (1).

Le sorcier a fait un pacte avec Satan, il a livré son âme contre la force mystérieuse du Maudit ; désormais il est marqué près de l'aisselle ou de l'aîne, du *stigma diabolicum*, il peut prendre part aux orgies monstrueuses du Sabbat et s'y rendre « monté sur une remesse (balai), alant subitement de lieu en aultre, par ointures et oingnements faits des os d'enffans, de belladone et de mandragore ». Chaque année, la nuit de la Saint-Jean et chaque semaine, la nuit du jeudi au vendredi, Satan, comme les rois et les barons de ce temps, tient cour plénière et lit de justice. Près des cimetières, dans les clairières des forêts, on voit arriver, à ces abominables conseils, les impies, les adultères, les hérétiques, les Juifs, les filles perdues, tous chevauchant le balai frotté d'onguents aphrodisiaques ou montés sur les épaules d'un chien noir. Satan préside sous la forme du bouc luxurieux. La première phase de la cérémonie comprend la renonciation à Jésus et les parodies de la liturgie catholique ; Satan prêche l'impiété et le vice, les sorciers crachent sur l'hostie et les reliques. Puis chacun prend place au banquet et l'on entend le noir amphytrion chanter, comme les jongleurs dans les repas des princes, des histoires affreuses qu'il emprunte aux chroniques de l'Enfer. Mais le moment solennel approche. La ronde tournoyante entraîne les convives dans une ivresse mystérieuse ; les breuvages d'illusion, mélangés de belladone, affo ent les cerveaux ; les sorcières frémissent, se débattent sous d'immondes accouplements et rendent au Diable, « en s'agenouillant, le plus hideux hommage que puisse rêver une imagination en délire ».

(1) Bodin. — *Démonomanie des sorciers*, Paris, 1580. Anvers, 1586. — *Disquisitionum magicarum Libri sex.* auctore *Martino del Rio*, S. J. Lyon, 1604 (1re édition, 1599). — *Flagellum Daemonum*, exorcismos terribiles.... etc. auctore *Hieronymo Mengo*. Placentiae, 1612. — Jean Wier : *Histoires, disputes et discours*, réimpression d'après l'édition de 1579. Dans la Bibliothèque diabolique, Paris, 1885, 2 vol. — Bourneville et Teinturier : *Le sabbat des sorciers*, dans la Bibliothèque diabolique. Paris, 1890, 1 vol. — J. Michelet : *La sorcière*. Paris, Calmann Lévy, s. d. — Jules Bois : *Le Satanisme et la Magie*. Paris, 1895. — Henri-Charles Léa : op. cit., t. iii. — René-Yve Plessis : *Essai d'une bibliographie française de la sorcellerie et de la possession démoniaque*. Paris. 1900, 1 vol. in-8.

Au moment où la foule, unie dans ce vertige, ne forme plus qu'un seul corps, soulevé de hurlants cantiques, la femme, de son corps prosterné, offre l'autel de ses reins où Satan officie.

Dans l'intervalle des Sabbats, le Démon vient visiter ses dévots. Il profite de leur sommeil pour « dérober de doux larcins aux femmes que son caprice a élues », ou, incube, se glisse dans le lit du sorcier sous les traits d'une vierge choisie. Quelque temps après, la dénonciation sans preuve, la rumeur publique instruiront le juge de l'official, le débat sera sommaire, l'aveu obtenu par la torture, le bûcher dressé sans retard (1).

*
* *

Le fléau de la sorcellerie sévit aux Pays-Bas depuis la fin du XIVe jusqu'au XVIe siècle, sans interruption ; on y brûla même des sorciers jusqu'au XVIIIe. Le 12 mars 1372, un des premiers procès de magie se déroule devant le Bailli de Berghes (2) et se termine par un acquittement ; en 1437, en 1439, le pape Eugène IV lance les deux Bulles « contre les sorciers, frangules, straganes ou vaudoys », et, vers le milieu de mai 1459 apparurent les premiers Vaudois de Flandre, arrêtés, jugés et brûlés à Arras, Denise Grenier dite Deniselle, « femme de folle vie et dame de menues estrinnes », Jean Trannoy dit « l'Abbé de peu de sens », Jean Lefèvre et les filles Jeanne Dauvergne, Blancqminette et Vergengon (3). Les pièces de leur procès, le réquisitoire de l'inquisiteur Pierre Lebloussart font connaître dans tous leurs détails les abominations dont ils s'étaient rendus coupables au Sabbat (4).

(1) Dr PAUL REGNARD. — *Sorcellerie, Magnétisme, Morphinisme, Délire des grandeurs.* Paris, Plon, 1887.

(2) *Archives du Conseil de Flandres*, publiées par GAILLARD. Gand, 1856, 1 vol. in-8.

(3) Mémoires de Jacques du Clercq, Chroniques de Chastellain et de Molinet. — J. P. PERRIN : *Histoire des Vaudois.* Genève, 1619. — JEAN LÉGER : *Histoire générale des Églises évangéliques ou vaudoises.* Leyde, 1669. — DUFAITELLE : *L'Abbé de peu de sens ou la Vauderie à Arras* (Archives hist. du Nord de la France, 1833, tome III, 1re série, p. 417). — Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, 1846, 2e série, tome III — ARTHUR DUVERGER : *La Vauderie dans les États de Philippe-le-Bon.* Arras, 1885.

(4) « Quand il voulloient aller en la vaulderie, ils prenoient un onguent lequel ils faisoient par la manière qui s'ensuit. C'est assçavoir qu'ils prenoient



L'auto-da-fé d'Arras avait tant frappé les esprits que la contagion gagna toute la région de Flandre et pénétra même en Brabant, à Inchy, à Lille, avec le procès de Catherine Platée; à Tournai, à Nivelles où une appelée Aélis « estoit famée d'estre vauldoise ». A Arras, de nouvelles arrestations furent opérées jusqu'en 1490. En la même année 1490, une « très dure et doloreuse oppression fut faicte par aulcuns mauvais esprits aux religieuses de Quesnoy-le-Comte ». Les esprits diaboliques Zahu, Gihou, Gorgias, ainsi qu'ils se nommèrent eux-mêmes, se logèrent dans le monastère et cette infernale pestilence dura sept années, jusqu'à ce qu'on eut enfermé au château de Selle la sœur Jenne Pothierre, qui s'était enamourée follement « de son pater qui avoit administration de leurs âmes ». Le Diable avait pris la forme de cet ecclésiastique, qui, la « cognoissant touchée des espineaulx et feulx de Vénus, la cogneut charnellement plusieurs fois, puis lui dict qu'il estoit le Diable (1) ».

On pourrait multiplier ces récits de la sorcellerie aux Pays-Bas pendant le XVe et le XVIe siècles. Le 20 juillet 1592, Philippe II, dans son ordonnance de Bruxelles, engageait à dénoncer « signamment ceulx et celles qui pouvoient estre les plus diffamez d'estre devins, enchanteurs, sorciers, vaudois ou notez de semblables maléfices » ; le 8 novembre 1595, il écrivait que « les praticques diabolicques étoient tellement répandues dans les Pays-Bas

quand ils alloient recevoir leur sacrement, l'hostie sacrée et la mectoient en un ung pot avec crapeaulx et la laissoient tant que lesdits crapeaulx l'avoient usée ; puis prenoient les os de chrétiens pendus et en faisoient pouldre et après ardoient et tuoient crapeaulx et d'iceux crapeaulx et de la pouldre desdits os, avec du sang de josnes enfans vierges, avec herbes et aultres choses faisoient ledit onguent comme aussy certaines pouldres dont ils nuysoient aux créatures et biens de la terre. Lors, de ces onguents, ils oindoient une vergue de bois bien petite et leurs palmes et leurs mains, puis mectoient celle verguette entre leurs jambes et tantôt s'envoloient où ils voulloient estre, par desseure bonnes villes, bois et eauwes et les portoit le Diable au lieu où ils debvoient faire leurs assemblées... Là prenoient habitation carnelle touts ensemble et mesme le Diable se mectoit en forme d'homme et de femme et prenoient habitation, les hommes avec le Diable en forme de femme et le Diable en forme d'homme avec les femmes et mesme illecq commectoient le peschié de sodomie, boulgrerie et tant d'aultres crimes sy très fort puants et énormes ».

(1) *Archives du Nord de la France*, 1re série, tome II, 1832, p. 84.

qu'on pouvoit compter dans certains villages de quinze à seize sorciers exécutés par la justice ».

L'Église, au lieu de combattre la superstition, en avait fait un dogme et le prêchait au peuple. Elle avait inventé le pacte et le Sabbat, Satan, le magicien et la sorcière; elle prétendit rendre sa signification littérale au terrible anathème biblique; « Tu feras mourir de mort la sorcière et tu la lapideras de pierres »; elle obligea le pouvoir laïc à punir l'intention comme le fait, ne distingua ni le sorcier empoisonneur, ni le sorcier voleur, ni le sorcier poète, ni le sorcier malade; elle inscrivit la magie au nombre des crimes capitaux et la bulle de Grégoire XI ordonnait de faire périr tout magicien dans les flammes.

Aux tribunaux de l'Inquisition fut confié ce rôle abominable.

* * *

Les historiens qui ont étudié la fin du Moyen-Age ont complètement négligé, dans leurs récits, l'Inquisition des Pays-Bas au XVe siècle. Limborch, Lhorrente, H. Charles Léa (1) ne consentent à la découvrir que pendant le règne de Charles-Quint et lors de la lutte contre le Luthérianisme. Il est assez difficile d'expliquer ce silence, sinon par le manque d'investigations dans les archives, car, si l'Inquisition n'avait pas existé depuis longtemps, jamais Charles-Quint ni Philippe II n'eussent réussi à imposer pareille institution à un peuple déjà arrivé à un degré si haut de progrès social et chez qui les idées de tolérance, d'émancipation, de liberté confessionnelle commençaient à circuler (2).

Au contraire, le grand mouvement de libération qui allait

(1) PHILIPPI A LIMBORCH. — *Historia Inquisitionis.* Amsterdam, Wetstenius, 1692. — LHORRENTE : *Histoire critique de l'Inquisition*, traduit par Alexis Pellier. Paris, 1820, 4 vol. in-8. — H. CH. LÉA : *Histoire de l'Inquisition au Moyen-Age*, op. cit.

(2) Néanmoins quelques historiens belges reconnaissent que l'Inquisition existait aux Pays-Bas dès le XIIIe siècle. — MARC VAN BOXHORN : *Nederlantsche Historie.* Leyde, 1649, 1e boek. — LEBROUSSART : *Journal littéraire et politique des Pays-Bas autrichiens.* Bruxelles et Maestricht, 1786. — REIFFENBERG : *Introduction aux Mémoires de Jacques du Clerq*, I. 29. — KERVYN DE LETTENHOVE : op. cit. VI, 188. — Mgr HÉFELÉ : Dans le *Dictionnaire encycl. de la théologie catholique*, de Welte et Wetzer, XI, 441, v°.

aboutir provisoirement à la Réforme, fut combattu, aux Pays-Bas, comme en France, comme en Italie, dès le XII[e] siècle, par une sévère et puissante Inquisition, et les documents qui l'éclairent ont été en partie exhumés. La persécution religieuse donna de nombreux disciples à Tanchelm, à Willem Cornelitz, à Marguerite Porrete, à Blommardine, à Guillaume de Hildernissen, et mena tous les martyrs, Cathares, Vaudois, Turlupins, Béghards, Lollards ou Hussites sur le même bûcher (1).

Aux Pays-Bas, dès 1183 un grand nombre de Cathares périssaient à Arras « avec juste cruauté, sans miséricorde », condamnés par l'archevêque de Reims et le comte de Flandre, Philippe d'Alsace. En 1217, de nouvelles exécutions avaient été ordonnées à Cambrai, mais c'est en 1232 que le pouvoir laïc reconnaît et protège l'Inquisition, Henri le Guerroyeur, duc de Brabant, ordonnant à tous ses sujets et officiers d'aider les dominicains dans la recherche des hérétiques sorciers et blasphémateurs. Dès lors les inquisiteurs, d'accord avec les évêques livrèrent au bourreau des centaines de malheureux, en Brabant, en Flandre, dans la principauté de Liège, dans les environs d'Anvers. Un bougre converti et devenu dominicain, le frère Robert, de sinistre mémoire, organise en 1235 la première persécution des Vaudois (2); en 1236, dix sorciers sont brûlés à Douai (3), en 1238 à Liège, en 1256 à Cambrai. En 1374, Jean de Boland est inquisiteur en Limbourg et en Brabant contre les Béghards (4); en 1403, le comte de Hainaut, Albert de Bavière, accorde protection à

(1) A. DUVERGER. — *L'Inquisition en Belgique* (*Bulletin de l'Académie de Belgique*, 2[e] série, t. XLVII, 1879, p. 863. — *L'Inquisition en Belgique*. Verviers, 1888. — PAUL FRÉDÉRICQ : *Corpus documentorum Inquisitionis haereticae pravitatis neerlandicae*. Gand, 1889 et s. — *Geschiedenis der Inquisitie in de Nederlanden* (1025-1520). Gand, 1892. — A. WAUTERS : *Mémoires de Viglius et d'Hopperus*, p. 126.— CH. RAHLENBECK : *Mémoires de Jacques de Wesenbeke*. — MOTTLEY : *La Révolution du XVI[e] siècle*, trad. Jottrand et Lacroix, Paris, Marpon, 1882, 6 vol. in-12, I, 117. — ALTMEYER : *La Révolution belge et batave au XVI[e] s.* (inédite et conservée en manuscrit à la Bibliothèque royale de Bruxelles). IV, ch. VII, f° 658, ch. VI, f° 567.

(2) MATHIEU PARIS. — *Historia Major Angliae*. Londres, 1684. — MOUSKES, chronique publiée par F. DE REIFFENBERG. Bruxelles, 1838, t. II.

(3) P. DE CROOS : op. cit.

(4) MOSHEIM. — *De Beghardis et Beguinabus commentarius*. Leipsig, 1790.

Eylard Schoueveld, inquisiteur allemand (1), qui a traversé le Rhin à la poursuite des Lollards.

Les rigueurs s'apaisent pendant la suprématie communale mais après la chute des libertés, le duc de Bourgogne, Philippe-le-Bon, nouveau seigneur des Pays-Bas, par la crainte de l'anathème dont la papauté menace les souverains timides ou tolérants, fort religieux d'ailleurs malgré ses 32 maîtresses et ses 21 bâtards, ordonne à ses officiers de prêter aide et assistance à l'autorité ecclésiastique. Aussi, en 1411, on arrête à Lille « aulcunes personnes souspechonnées de estre entiquiées de hérézie », un frère Antoine, dit sorcier, est banni du Brabant, et Pierre d'Ailly, évêque de Cambrai, mérite le triste surnom de *Marteau des hérétiques*. En 1416 à Tournai, en 1417 à Bruxelles, en 1420 à Bruges, en 1423, 1429, 1430 à Tournai, en 1436 à Namur, en 1444 à Lille, en 1447 à Mons, on conduit au bûcher des magiciens hérétiques. En 1411 c'est Pierre Floure, *inquisiteur des boulgres*, qui est inquisiteur à Térouanne (2), en 1427 Guillaume Brunairt, dominicain, est dépêché par Philippe-le-Bon contre les sorciers de Hollande, de Zélande et de Frise. En 1458 à Haarlem, se déroule devant le dominicain du couvent de Groningue le procès d'Epke et de Nicolas de Haarlem, en 1471 Jean de Bonnal est *inquisiteur de la Foi* pour la Belgique et en 1477 on trouve Eustache Leenwercke inquisiteur à Bruges.

C'est alors qu'intervint la bulle du 5 décembre 1484 *Summis desiderantes* d'Innocent VIII qui ajoutait aux pouvoirs des inquisiteurs le droit de poursuivre spécialement les auteurs de sacrilège et sorcellerie. Jusqu'à ce jour, en effet, la magie n'était point un crime et si de nombreux magiciens furent brûlés, c'est surtout pour l'usage que la plupart faisaient de leur art. On ne frappait pas le magicien pour les relations qu'il pouvait avoir avec le Démon, mais pour le résultat qu'il en obtenait. On punissait un crime réel, prouvé ou non, qui serait encore un crime aujourd'hui et le juge ne commettait d'autre erreur que celle

(1) Archives du royaume de Hollande, IV[e] Memoriale, B. I., cas. R. 1401-1404, f° 54, v°.

(2) *Archives historiques du Nord de la France*. Valenciennes 1857, 3[e] série, tome VI.

d'en chercher la cause dans une intervention surnaturelle (1).

Mais, à partir de 1484, tout change (2). Croire aux sorciers est pour les catholiques un point de foi et l'on est hérétique si l'on discute ces principes de l'Église (3). Armés de la Bulle, les inquisiteurs Henri Institoris et Jacob Sprenger rédigent en 1484 le *Malleus Maleficarum* ou *Marteau des sorcières*, qui fut le code de la procédure à suivre contre les sorciers et les magiciennes (4).

Malgré l'ennui, ce pesant traité donne le frisson (5). « Cette étude prolongée du faux tenu pour vrai, ces sophismes perpétuels, la pédantesque naïveté avec laquelle ces auteurs ressassent leurs preuves, la froide cruauté de leurs arrêts remplit le lecteur moderne d'horreur. On y voit pourquoi le Diable donne à ses serviteurs le pouvoir de se changer en loups et en autres bêtes féroces, comment les incubes et les succubes se joignent, *quomodo procreent*, comment la fluidité du tempérament des

(1) Dans les recueils juridiques antérieurs à 1484, on ne trouve jamais d'exécution de sorcier sinon pour mal et dommage à autrui ou à son bien. La *Somme Ruael*, de Jean Bottelgier, éditée à Delft en 1483 (ch. 356) est très significative sur ce point,

« Die Schade oft prejudicie ghedaen heeft. »

« Item ende oft yemant ghevonden word gokelaer, toevenaer oft waerzegger die ander lieden schade oft prejudicie gedaen heef bi syne toverie oft gokelie hi vaet in de boeten van ghesel te wegen op dye caek... »

(2) Jacobus Scheltéma. — *Geschiedenis des Hekxen processen*. Haarlem, 1828. — J. B. Cannaert : *Procès des sorcières en Belgique*. Gand, 1847.

(3) Aussi, lorsque quelques années après, Montaigne (*Essays*, III, 11) se permet quelques doutes sur la sorcellerie et déclare que « nombre de condamnations étaient plus criminelles que le crime », son compatriote Pierre de Lancre, conseiller du Roy à la Cour de Bordeaux écrit tout un livre « pour confirmer les plus stupides hébétez qu'il n'y a de quoy révocquer en doubte que la sorcellerie n'existe », le *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons où il est amplement traité des sorciers et de la sorcellerie*. Bordeaux ? 1612.

(4) Cf. *Annales médico-psychologiques*, 1844, tome IV, p. 145. — La bibliothèque de Lille possède une édition du *Malleus* postérieure à la princeps de Bâle de 1484 : *Malleus maleficarum maleficas et earum heresim ut phramea potentissima conterens. Auctore Jacobo Sprenger, ord. S. Dominici, inquisitore Fidei, S. Theologiae professore*. Lyon, apud Johannem Marion, 1519, petit in-8 gothique.

(5) Laurent. — *Études sur l'histoire de l'humanité*. VI, 426. VIII, 106 et 277.

femmes les rend plus aptes à recevoir ses révélations (1). »

Le *Malleus* dirigea l'Inquisition aux Pays-Bas pendant tout le XVIe siècle, sous la direction de Michel François, inquisiteur des Flandres en 1493, d'Egide de Hollande en 1505 et de Jean Colle, inquisiteur de Bois-le-Duc en 1519.

Le livre était d'un bon scolastique, ferme sur Saint Thomas et citant abondamment ses textes. La procédure était simple. Trois témoins, la voix publique même suffisent, tous peuvent déposer, même les infâmes ; d'ailleurs on obtient facilement l'aveu par la torture (2) et l'imagination du bourreau est féconde (3). C'est tantôt le *tormentum ignis* qui consiste à approcher du feu les pieds du patient enfermés dans des brodequins de cuir graissé que la chaleur contracte ; ou bien c'est le *tormentum aquae*, absorption violente de litres d'eau froide. Plus volontiers on emploie l'*Estrapade* importée d'Allemagne et dite *Regina tormentorum*. A Gand, on étend l'accusé sur le chevalet, on lui attache les bras sur le dos et on y suspend des poids (4). Au conseil de Brabant, on l'asseoit, revêtu seulement de sa chemise sur une croix de Bourgogne en fer, le cou est engagé dans un collier à pointes qui le force à se tenir droit (5). A Mons on le pend par les mains, retournées derrière le dos, et on attache à ses pieds des poids, étalonnés d'après la gravité de l'accusation.

(1) GUSTAV ROSKOFF : op. cit. — ALBERT RÉVILLE : op. cit.

(2) La torture était d'ailleurs installée officiellement aux Pays-Bas, dès le XIIIe siècle. Elle est inscrite dans la *Coutume de Gand* de 1297, renouvelée en 1433. Elle est citée comme privilège établi dans les *Privilèges de la ville de Maestricht* en 1413 et dans le *Privilège de Saint Trond* de 1417. Les plus célèbres procès-verbaux d'applications de torture publiés sont ceux de 1487 à Bruges, et de 1486 à Rotterdam.

(3) GRILLANDUS.— *De indiciis et quaestionibus*. Venise, 1556. — DOPLER : *Theatrum paenarum, suppliciorum et executionum criminalium*. Sondershausen, 1693. — A. VAN NECK : *De tortura*. Leyde, 1754. — JOUSSE : *Traité de la justice criminelle*. Paris, 1771, 4 vol. in-4. — E. HUBERT : *La torture aux Pays-Bas autrichiens* (Mém. couronnés et mém. des savants étrangers, publiés par l'Acad. de Belgique, 1897, t. LV). — POULLET : *Histoire du droit pénal dans l'ancien duché de Brabant* (Mém. couronnés de l'Académie de Belgique, édit. in-4, tomes LXXXIII et XXXV).

(4) L. GILLIODTS VAN SEVEREN. — *Coutumes de la ville de Bruges*. Bruxelles, 1871-1878, 7 vol., V, 479. — A. GHELDOLLF et A. DU BOIS : *Coutumes du pays et comté de Flandres*. Bruxelles, 1885 et 1886, 2 vol., I, 495 et 616.

(5) L. CRAHAY. — *Coutumes de la ville de Maestricht*. Bruxelles, 1876, p. 159.

Dans le comté de Looz on passe les bras et les jambes dans des *trous à pigeons* et on les approche d'un brasier (1). Si le patient résiste à ces épreuves, on applique la *question extraordinaire:* on tenaille les seins avec l'*araignée*, on disjoint les articulations par la *roue*, on brise les os jusqu'à faire « yssir la moelle », par les *poucettes* ou le *Paternoster*. Jusqu'au XVIIe siècle, on conserva à Oudewater une balance dans laquelle on pesait les personnes accusées de sorcellerie, pour vérifier si elles avaient le poids normal d'un bon et honnête chrétien. Aujourd'hui encore il est possible de voir au Stadhuis de Bois-le-Duc une collection d'instruments de torture qu'on dirait reproduits d'après les cauchemars de Jérôme Bosch, et entre autres, une sorte de guérite en bois toute couverte de lézards, de crapauds et de serpents sculptés où on tourmentait les femmes de folle vie accusées d'incubisme. D'aussi macabres engins sont exhibés au Steen d'Anvers, au Musée de Douai, à la Gevangenpoort de La Haye.

*
* *

Le premier des penseurs du XVIIe siècle, Malebranche (2) osa écrire : « Le plus étrange effet de la force de l'imagination est la » crainte déréglée de l'apparition des esprits, des sortilèges, des » charmes, des lycanthropes et généralement de tout ce qu'on » s'imagine dépendre de la puissance du démon. Il n'y a rien de » plus terrible ni qui effraie davantage l'esprit ou qui produise » dans le cerveau des vestiges plus profonds que l'idée d'une » puissance invisible qui ne pense qu'à nous nuire et à laquelle » on ne peut résister. Aussi il ne faut pas s'étonner si les sorciers sont si communs en certains pays où la créance du » Sabbat est trop enracinée, où tous les contes les plus extravagants de sortilèges sont écoutés comme des histoires » authentiques et où l'on brûla comme des sorciers véritables » les fous et les visionnaires. »

(1) D. Jonktijs. — *De Pijnbank wedersproken en bematigt.* Amsterdam, 1736. — J. Daris : *Notices sur les Églises du Diocèse de Liège.* Liège, 1867-1893, 14 vol., VII, 116.
(2) Malebranche. — *Recherche de la vérité.* L. II. De l'imagination, 3e partie, ch. VI.

Jérôme Bosch naquit dans l'un de « ces pays ».

Il apparut, à la fin de l'âge sombre qu'avaient frappé en quatre siècles, la lèpre, la peste, l'épilepsie, la syphilis, dans cette société épuisée qui grelotte, dit Michelet, dans les miniatures de la cour de Bourgogne, « sous un habit perfidement ajusté autour des tristes membres amaigris ».

D'ailleurs cette société se montra partout cruelle, avide, turbulente et dépravée ; les discordes, les jalousies perpétuelles des souverains l'avaient précipitée dans la plus honteuse perversité. « Il semblait, écrit de Barante (1), que leur seigneurie eut » été donnée aux princes pour la satisfaction de leurs désirs et » non pour le bien commun. Aussi n'avaient-ils aucun souci du » pauvre peuple. Jamais il n'avait été accablé de tant d'im- » pôts ; ces exactions toujours plus lourdes ne servaient point » à assurer le bon ordre, à tenir le commerce en sécurité comme » au temps du roi Charles VII ; ce n'était point pour empêcher » les ravages de la guerre qu'on payait et qu'on assemblait les » compagnies et les gens d'armes. C'était au contraire pour la » recommencer sans cesse ou en laisser la menace suspendue, » de façon à tenir tous les esprits en alarme ».

Aussi, dégoûtés de la vie, derrière la barrière de leurs hautes murailles, les cloîtres avaient maintenu le mépris du monde, l'amour de la solitude, le penchant à la rêverie, ce génie mystique et symbolique qui fit éclore les délicates méditations de Ruysbroek et de Gérard de Groote.

C'est exactement dans cette atmosphère intellectuelle et morale que grandit l'école du XVe siècle aux Pays-Bas. L'inspiration mystique est la base de cet art, mais ces maîtres l'emportent, tradition et légende, en plein milieu de la nature. Partout règne l'observation et le réalisme, mais partout apparaît la douceur, la grâce et la subtile imprécision du génie symbolique. Il était impossible que les peintres du XVe siècle se tinssent éloignés de ce mouvement d'idées qui continuait la grande œuvre exégétique des théoriciens flamands du XIIe siècle et allait aboutir, au XVIIe siècle, au système des Mennonites qui compta dans ses adhérents Ruysdael, Hobbéma, Lambert Jacobs et peut-être Rembrandt.

(1) Année 1468.

Comme pour illustrer les diverses pages de cette histoire des Pays-Bas, au Moyen-Age, une ample floraison d'artistes s'était levée. Les princes eurent leurs peintres, les marchands eurent les leurs, somptueux coloristes de Gand et de Bruges, qui consacrèrent en d'immortels portraits les masques énergiques et rubescents de la bourgeoisie, les profils sévères et délicats de la dynastie bourguignonne. La race flamande était pieuse et méditative, elle enfanta van Eyck, Memlinc et van der Goes; elle aimait le sol rude et âprement conquis de la patrie, ses paysages, ses horizons légèrement brumeux, et produisit Diéric Bouts et Patenir; son génie exact, sincère, expressif permit van der Weyden et Metsys; elle souffrit, lutta contre les tyrannies de la terre, trembla devant les cauchemars de l'au-delà, et réclama la Diablerie de Jérôme Bosch.



CONCLUSION

Il existe deux manières de fermer un livre, l'épilogue et la conclusion, celle-ci présentant en gerbe les épis glanés au cours des pages, celui-là suggérant, en dehors des limites tracées par les préfaces, l'existence de vastes étendues inviolées où la récolte serait encore plus riche.

*
* *

Il faut d'abord conclure.

Si l'on veut caractériser sa valeur artistique absolue, on peut dire avec Justi : « *Bosch est un peintre et surtout un peintre.* » Si l'on tente d'apprécier sa valeur relative dans son temps, le secret de sa formation, les sources de son génie et la limite exacte de son individualité, il faut rester convaincu que Bosch marque, dans son siècle, une étape originale, mais n'est point un monstre qui le déshonore ni un génie qui le domine. Il demeure un produit étrange, mais logique du Moyen-Age, une face différente d'un mouvement d'idées général, au même titre que tous les artistes, connus ou anonymes, groupés sous les gildes flamandes, mosanes ou hollandaises.

Certes, Jérôme Bosch est un des peintres les plus graves et les plus élevés qui aient paru au XVe siècle ; le premier il frappa l'imagination, avec un goût toujours délicat et sévère ; il suggéra par des formes étranges les idées les plus drôles ou les plus effrayantes ; il fixa en traits expressifs et toujours en couleurs vives l'insaisissable cauchemar ; il resta constamment mesuré dans le bizarre, logique dans l'invraisemblable, naturel dans le surnaturel.

Il tira de son illusion féconde les êtres fantastiques, les homards velus, les madrépores ailés, les larves infernales, mais le vertige qu'on éprouve devant ses chutes éternelles de damnés, ses tourbillonnements de diables, ses courses échevelées de monstres, est toujours bien ordonné. A la composition déterminée d'après des canons issus de l'iconographie chrétienne et dominée surtout par des principes de symbolique, aux *Nativités*, aux *Adorations*, aux *Crucifixions* académiques des successeurs de van Eyck, il opposait la composition en dispersion, volontairement décentrée, qui caractérise son *Jugement dernier* et ses *Délices terrestres*, et qu'à la vérité on chercherait en vain chez un autre peintre. Sa manière fut délicate et facile. Il peignait, d'après van Mander, tout au premier coup, sans jamais revenir, le lendemain, sur le travail de la veille. C'est pourquoi ses tableaux ont peu changé. Sur l'impression de ses panneaux qui était blanchie d'un lait de chaux, il savait ménager des tons transparents qui donnaient à son coloris un aspect vif et chaud, laissait apercevoir, à travers une matière subtile et à peine frottée, l'impression du fond blanc, et ménageait des tons à peine glacés et heurtés avec esprit. Cette technique l'écartait donc diamétralement de la facture un peu lourde, mais robuste des Haarlémois, de Bouts et de Mostaert; elle parut unique dans son siècle.

Jérôme Bosch est donc bien un peintre, un des plus grands peintres, des plus audacieux, des plus sincères de la fin du premier âge artistique néerlandais.

Il faut reconnaître, en fin d'analyse, que les vieux chroniqueurs du XVI[e] siècle ont fixé sa véritable originalité en l'appelant « *le Faizeur de Déables* ». Avec lui est née, avec lui est morte la Diablerie peinte.

Mais il faut bien s'entendre sur les mots. Un *Jugement dernier* de Frans Floris n'est pas plus une Diablerie qu'une composition diabolique de Peter Bruegel, car ni l'un ni l'autre n'ont peur du Diable. L'un démarque de l'antique ou de l'italien une suite d'académies, l'autre, piquant et pittoresque, exécute, pour illustrer un proverbe ou une légende de sa province, une « fantaisie avec des Diables ». Jérôme Bosch croit au Démon et rap-

pelle, pour inspirer sa crainte, les tentations saisissantes qu'il dresse, les tourments effroyables qu'il promet.

A l'époque d'une rénovation aussi profonde que celle qui immortalisa le xvi[e] siècle, les soixante années d'aînesse de Jérôme Bosch sont d'une importance capitale.

Bosch et Bruegel ne sont point au même tournant de la route, Ce qui marque, en effet, le génie du premier, c'est le mélange déconcertant des tendances anciennes et des tentatives modernes, d'où péniblement sa personnalité se dégage et demeure incomplète. En 1550, les idées nouvelles ont triomphé, avec la déroute du mysticisme. Aux Pays-Bas, l'époque est aussi sombre, sanglante et misérable que l'âge précédent, mais c'est justement à ses luttes pour la liberté de conscience et d'institutions qu'elle doit ses malheurs; parmi les hommes, certains ont accepté la Réforme, d'autres la persécutent, le pays est fumant d'incendies, étouffé de ruines, souillé de meurtres, mais du choc même de ces principes se meurent la crédulité, la légende et la Diablerie.

Au contraire, Jérôme Bosch est le dernier fils du Moyen-Age.

Avant tout, — et par là il se rattache bien à la lignée glorieuse qui s'échelonne de van Eyck à Rubens, — il aime sincèrement et passionnément la nature, si dédaignée avant ses maîtres, si absente des vieilles formules byzantines; sur elle, il ouvre des yeux charmés, regarde, reproduit pieusement la forme humaine qu'elle lui révèle, si pas toujours dans sa grâce, au moins dans sa vérité, avec le caractère précis et différent des figures, le portrait, la vie intime, les humbles réalités qui l'entourent, le paysage. Mais, en même temps que pour la joie des yeux, il veut peindre pour le pécheur agenouillé dans l'ombre des sanctuaires, les allégories de la faiblesse humaine, du pardon divin, du châtiment éternel, comme l'ont si justement remarqué ses admirateurs espagnols. Le langage compliqué qu'il parle, tous ses contemporains le comprennent, nourris d'un enseignement avant tout symbolique, réduits par une longue misère, par la maladie, par la superstition à une continuelle épouvante, entourés de prodiges, de bûchers, de supplices, et spectateurs, sur leurs places publiques, des scènes de torture qu'il mit dans ses Enfers.

Les uns, parmi les critiques, ont eu jadis l'indulgent sourire que l'on croit devoir aux artisans du rire et l'ont dénommé *Le Drôle*; les autres, plus récemment, en ont voulu faire un « indépendant ». Les deux jugements nous ont paru erronés. S'il manifeste une indépendance, c'est peut-être dans le choix même de l'influence qu'il a subie, renonçant à habiter ces centres fameux, Bruges, Gand ou Anvers, restant plus près de ses vrais maîtres, les Haarlémois de Diéric Bouts, et les premiers graveurs de Hollande.

Les sujets, la langue, la technique, il les trouvait dans tous les artistes qui vinrent avant lui. Les sujets, c'étaient ces scènes familières que l'observation des mœurs lui dévoila, qu'il eut, au besoin, trouvées dans van Eyck ou dans van der Weyden; c'étaient ces déformations du réel, ces compositions fantastiques, ces monstres, ces tentations de saints par mille diables terribles, ces épisodes du Jugement et le Moyen-Age tout entier lui en fournissait un choix encore trop touffu et trop abondant, depuis l'initiale dragontine de l'évangéliaire jusqu'au récit du frère prêcheur, jusqu'à la légende imprimée de Tondale, jusqu'à la mître et la dalmatique ornées de démons du sorcier sur son bûcher. L'agencement des scènes, l'expression par le mouvement et le geste, la disposition des personnages, la rupture définitive avec l'ancienne et grandiose symétrie, n'était-ce point Diéric Bouts qui la lui enseignait, sous l'influence de la figuration théâtrale des Mystères. Quant au métier lui-même, quant à la science du dessin et de la couleur, l'école toute entière du xve siècle, n'avait-elle point consacré glorieusement l'exemple fécond des van Eyck ?

Tout cela diminue-t-il l'importance et le mérite de Jérôme Bosch ? Rien ne serait plus inexact. Il a repris toute cette littérature populaire, ces légendes, ces croyances, ces allégories ; il les amplifia, les grandit jusqu'au style, sans les figer dans la convention, ce qui n'est point un mince mérite, et surtout, s'il a beaucoup reçu, il a plus encore donné et tranmis.

Nous n'avons ponit poursuivi d'autre but que celui de prouver ces allégations. Mais il reste à épiloguer.

Le caractère essentiel de l'art de Jérôme Bosch, la tendance au mystérieux et au fantastique, n'est-elle point un des

aspects du génie septentrional et surtout du génie germanique ?

La question de la pénétration de la France, de l'Allemagne, de la Bretagne, des Pays-Bas, par l'influence nordique, est un des gros problèmes de l'histoire moderne, qui aujourd'hui encore oppose la théorie des Romanistes, Dubos, Littré, Rigollot, Eugène Müntz, et celle des Germanistes, Lassus, Didron, Viollet-le-Duc et Courajod. La discussion du problème ne peut nous retenir, mais il faut remarquer que l'argument le plus solide de la doctrine germaniste a été formulé ainsi par Courajod (1): « La preuve matérielle de cette pénétration peut se faire par » l'étude de deux éléments de décoration qui sont passés directement de l'un des deux arts dans l'autre. Ces éléments sont » les entrelacs dans leur courant nordique ou septentrional, et » le caractère monstrueux d'une certaine faune, spéciale aux » pays de l'Orient et du Nord. »

Le berceau du fantastique est bien le sol germain ou scandinave. Le sentiment religieux, éveillé au spectacle de la nature, avait, pour les peuples septentrionaux, reçu l'empreinte étrange et mystérieuse, et la religion germaine, celte ou helvétique n'évoqua que croyances terribles ou que brumeuses contemplations. La durée anormale des nuits, l'aspect austère de la campagne, la clarté incertaine et changeante du ciel, le brouillard où s'effacent les contours aidaient l'imagination à créer tout ce monde fantasmagorique d'Elfes, de Nains, d'Ondins, de Sylphes et de Farfadets. En Allemagne, en Ecosse, en Suède, en Danemark, en Hollande, dans les vastes forêts, aux pieds des montagnes glacécs, dans les solitudes muettes, devant les vapeurs légères qui dansent à la surface du lac ou de la mer, le peuple voit briller le manteau blanc des fées ou entend le cri menaçant du lutin (2). En Allemagne, la mythologie populaire crée les *Necks*, les *Stromkarl*, les *Elfes*; les Pays-Bas adoptent les *Goblins*, les *Kaboutermanneken* (3); la Bretagne les *Meermaids*, les *Brownies*, les *Sithich*, les *Korrigans*, les *Cluri-*

(1) H. COURAJOD : op. cit, I, 217.

(2) Dwergmale : voix du lutin : écho.

(3) A. G. B. SCHAYES. — *Essai historique sur les usages*, les croyances, les traditions, les cérémonies et pratiques religieuses et civiles des Belges anciens et modernes, 1834, s. l. — WOLF : *Niederlandsche Sagen.* Leipsig.

caunes ; la Norwège les *Nissgod drange*, les *Trolls*, les *Akkas* et les *Kobolds* (1).

Sous le ciel de la Celtique et de la Germanie, seules des conceptions religieuses simples et terribles pouvaient se développer. Des divinités impitoyables régissaient l'univers et faisaient pleuvoir sur les humains les fléaux et les maladies ; la pensée du néant vint se mêler à toutes ces croyances, la mort et la souffrance furent les attributs divins par excellence, et la loi de destruction parut si fatale à ces peuples qu'ils y soumirent leurs dieux eux-mêmes.

Dans ce milieu grave, peureux et crédule se développe le fantastique, et l'on pourrait dès lors en suivre le développement dans tous les arts germaniques ou anglo-saxons. Il faudrait d'abord étudier systématiquement les médailles, les plaques, les fibules franques d'un aspect étrange, ornées de décors capricieux, d'entrelacs, de dragons, principes de l'art scandinave. Mais surtout il faudrait en rapprocher la miniature irlandaise, qui semble avoir oublié toutes les règles organiques du grand art antique, rompt ouvertement avec la tradition latine et découvre le génie du Nord, pénétrant avec effraction dans le domaine de l'art chrétien. « La figure humaine s'y réduit à un assemblage monstrueux d'ornements calligraphiques qui vont bâiller en gueules de serpents ou pointer en queues de dragons, d'enroulements ou d'entortillements qui s'entrelacent ou se délacent sans trêve ni repos ; c'est un dévergondage qui échappe à toute vraisemblance (2). »

On pourrait ensuite rechercher quelle part l'élément barbare — (et par ce mot on désigne collectivement l'art de tous les peuples de race scandinave ou germanique) — eut dans les origines de l'art gothique. L'inspiration septentrionale n'a-t-elle point laissé une empreinte éclatante dans l'ornementation fantastique, l'évocation de formes monstrueuses, la combinaison de lignes ondulées, de nœuds inextricables qui caractérisent la faune et la flore de la décoration gothique (3).

(1) Maury : op. cit.

(2) H. Courajod : op. cit., I, 202.

(3) Frédéric. — *Le symbolisme et la satire* dans l'architecture du Moyen-Age. Dans *Architecture*, juillet 1897.

Enfin, une étude de l'art allemand au xv[e] siècle découvrirait des tendances tout à fait semblables à celles qui se manifestent dans le style de Jérôme Bosch et produirait des œuvres dont l'influence s'étendit peut-être jusqu'au maître de Bois-le-Duc (1). Le *Jugement dernier* de Stéphan Lochner, qui peignit entre 1426 et 1451, conservé au Musée de Cologne, les compositions fantastiques de Martin Schongauer de Colmar (1445-1491), le *Jugement dernier* de Grünewald, que Huysmans appelle « le plus forcené des idéalistes (2) » (Nüremberg, N° 253), le *Christ aux Limbes* de Jorg Breu, de l'école de Souabe, (Augsbourg), ne regorgent-ils pas, comme les triptyques de Jérôme Bosch, de monstres aux têtes de bouc ou de chauve-souris, aux corps de reptiles, couverts de piquants ou d'écailles, armés de trompes, de tentacules, de griffes ou d'ailes, construits avec le même souci de la vraisemblance anatomique et d'un symbolisme aussi mystérieux ?

*
* *

Cette étude ne nous appartenait plus. Nous n'avons voulu que soulever un coin du voile qui masque ces diverses perspectives. Ce problème, confus et passionnant de l'art fantastique reste donc entier, et si l'on apporta quelque lumière dans la connaissance des légendes et des superstitions du folklore septentrional, on n'a point, jusqu'ici, tenté ni l'étude comparée de ces croyances, ni celle de leurs manifestations artistiques dans les formes si variées de la décoration du mobilier, de la poterie populaire, de la musique et de la gravure.

D'autres peut-être entreprendront cette œuvre.

Pour nous, nous avons seulement voulu ébaucher un des détails de cette gigantesque frise. Certes, nous avons tenté d'établir aussi exactement que possible la figure énergique de van Aken, sans reculer devant la compacte source des documents et des archives, mais surtout nous voudrions avoir

(1) Ianitschek. — *Histoire de la peinture allemande.* Berlin, Grote, 1890. — Alvin Schültz : *Deutsches Leben* in XIV u. XV Jahrhundert. Vienne et Prague. 1892, p. 165. — Ad. Philippi : *Die Kunst* des XV u. XVI Jahrhunderts in Deutschland und die Niederlanden. Leipsig, 1898, p. 130 et s.

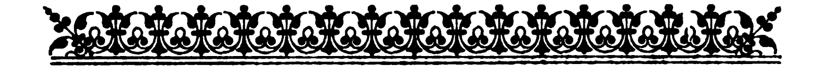
(2) J. K. Huysmans. — *Trois Primitifs.* Paris, Vanier, 1904.

suggéré une idée plus générale, la descendance commune de cette série de peintres et de graveurs nationaux et populaires, du fond même de l'âme septentrionale, et la nécessité, pour les comprendre, d'une étude d'ensemble, tout à la fois artistique, morale et littéraire du Moyen-Age germanique.

Cette étude paraît réservée à de plus puissantes investigations que les nôtres, à un jugement plus sûr, plus éclairé et plus érudit.

Ainsi nous n'aurions fermé un livre que pour en ouvrir un autre, définitif.

APPENDICES



APPENDICE I

Catalogue méthodique de l'Œuvre de Jérôme Bosch.

I. — LES PEINTURES

1) AMSTERDAM. *Ryks-Museum.*

a) Copie de l' « Adoration des Mages », conservée à Madrid.

b) Copie de la « Tentation de Saint Antoine », conservée à Lisbonne.

c) L' « Opération de la pierre » ou la « Cure de la Folie ». Porte le monogramme B et paraît une copie libre du tableau de Madrid, N° 1860, représentant le même sujet.

2) ANVERS. *Musée royal.*

Copie de la « Tentation de Saint Antoine », conservée à Lisbonne ; porte la signature Jheronimus bosch (N° 25).

3) BERLIN. *Kaiser-Friedrich Museum.*

Copie du « Jugement dernier », conservé à Vienne, probablement due à un maître de l'école de Lucas Cranach l'Ancien (N° 563).

Collection du conseiller intime von Kaufmann.

« Ecce homo », exposé à Bruges en 1902, au N° 137 et acquis à cette date chez M. Louis Maeterlinck de Gand. H. o. 75. L. o. 61.

4) BONN am RHEIN. *Musée de l'Université.*

Copie de la « Tentation de Saint Antoine », conservée à Lisbonne. Etait jadis exposée au Musée de Berlin sous le N° 1198; prêtée actuellement par ce musée à l'Université de Bonn.

5) BRUXELLES. *Musée royal.*

a) Copie de la « Tentation de Saint Antoine » de Lisbonne, avec les volets en grisaille représentant l' « Arrestation de Jésus » et le « Portement de Croix ». Porte la signature Jheronimus bosch. N° 50.

b) Copie de l' « Adoration des bergers », conservée à Cologne. N° 51.

Collection Charles-Louis Cardon.

Copie abrégée du panneau central des « Délices terrestres » conservé à l'Escurial. Ce tableau fut exposé à Bruges en 1902 sous le N° 289. H. 1.82. L. 1.68.

Collection Cels.

Copie de la « Tentation de Saint Antoine » de Lisbonne, complétée par la mise en scène de quelques « Proverbes flamands ». Exposée à Bruges au N° 287. H. 0.96. L. 1.42.

6) COLOGNE. *Musée.*

L' « Adoration des bergers », N° 187.

7) DOUAI. *Musée de peinture* (2e étage).

a) « Les Épreuves de Job », N° 64.

b) Copie partielle du « Jugement dernier » de Vienne, attribuée par le catalogue à Rogier van der Weyden.

8) MONASTÈRE DE L'ESCURIAL. A 30 kilomètres de Madrid.

Salle du Chapitre ou Musée de l'Escurial (1).

a) « Le Portement de Croix », N° 393 (2). 6′ × 4′ 3/4.

(1) L'Administration des Beaux-Arts a résolu de transporter au Musée du Prado de Madrid toutes les peintures de l'Escurial. Une bonne partie de la réinstallation est actuellement exécutée et sera parfaite dans quelques mois.

(2) Ces numéros sont ceux du catalogue de Poléro.

b) « Ecce homo » ou « Le Couronnement d'épines ». Tableau rond sur panneau carré. Dans les angles : La « Chute des Anges rebelles ». N° 371, (placée dans la Casita de Abajo). 5′ 8′ 6″ × 7′.

c) Copie de la « Tentation de Saint Antoine » de Lisbonne, N° 375. 4′ × 3′ 1/2, sans les volets.

d) La « Voiture de foin », triptyque, appelé aussi « Omnis caro foenum ». 5′ × 4′.

e) Les « Délices terrestres », triptyque appelé aussi « Lujuria », « El Trafago », « El quadro del madrono », N° 129. H. 6′ 8′ 10″. L. 6′ 3′ 2″.

9) GAND. *Musée de peinture du Parc.*

Salle II, N° 13. « De Kruisdraging ». [« Le Portement de Croix »]. Acheté par la Société des amis du musée de Gand et exposé à Bruges en 1902 sous le N° 285. H. 0.72. L. 0.78.

10) SAINT-GERMAIN-EN-LAYE. *Musée d'archéologie.*

Le « Charlatan et son compère ».

11) INCE (Angleterre). *Collection de M. Blundell.*

Copie de la « Tentation de Saint Antoine », conservée à Lisbonne.

12) LISBONNE. *Château royal d'Ajuda.* Atelier de peinture de S. M. le roi de Portugal.

La « Tentation de Saint Antoine », chef-d'œuvre du Maître; signée Iheronimus bosch. Au revers des volets l'« Arrestation » et le « Portement de Croix ».

13) LONDRES. *Musée de Hampton-Court.*

« Voyage du Christ aux Enfers », N° 753. Au revers, le chiffre de Charles Ier et l'inscription « 1636. This picture painted by Jeronymus Boss was given to the King by the Earle of Arundell, Earle Marshalle and Embassador to the Emperor abroad ».

Collection Seymour.

Copie modifiée de l'« Adoration des Mages », de Madrid.

Collection N. B. Paterson.

« Ecce homo », copie du tableau de l'Escurial et de Valence.

Collection Claude Philipps.

Le « Christ chasse les marchands du Temple ». Exposé à Bruges en 1902 au No 355. H. 0.76. L. 0.59. Copie d'après une composition perdue de Jérôme Bosch.

14) MADRID. *Musée national du Prado.*

a) L' « Adoration des Mages ». N° 1175. (Ancien catalogue Madrazo de 1848 No 444), triptyque. H. 4′ 9′. L. 2′ 6′ 6″ = 1.33 × 0, 71 sans les volets.

b) Copie des deux volets de la « Tentation de Saint Antoine » de Lisbonne, Nos 1177 et 1178. Ces deux volets étaient jadis à l'Escurial. L'ancien catalogue Madrazo leur donnait les Nos 455 et 456. H. 3′ 2′ 8″. L. 1′ 3′ 10″.

c) Copie du volet gauche de la « Voiture de Foin » de l'Escurial, N° 1179. Provient d'une copie complète de la Casa del Campo aujourd'hui démembrée et perdue. Le catalogue Madrazo lui donnait le N° 965. H. 6′ 9′ L. 2′ 9′.

d) Copie du volet gauche des « Délices terrestres » de l'Escurial, N° 1180. Provient d'une ancienne copie complète de la Salle à manger de Philippe IV, aujourd'hui démembrée et perdue.

e) « Visio Tondaly », N° 1181, (ancien catalogue Madrazo No 1711). Copie modifiée et agrandie du volet droit du triptyque « Les Délices terrestres » de l'Escurial. H. 4′ 4′ L, 10′ 4″.

f) La « Tentation de Saint Antoine » (N° 3375) (ancien cat. Madrazo N° 446), jadis à l'Escurial. H. 2′ 6′ L. 1′ 10′.

g) L' « Opération de la pierre » ou la « Cure de la folie », appelée aussi la « Pintura de los locos » No 1860 (0.49 × 0.35.)

15) SAINT-OMER. *Musée communal.*

a) Copie retouchée de l' « Opération de la pierre » de Madrid.
b) Copie de l' « Adoration des Mages » de Madrid.

16) PARIS. *Collection E. Pacully* (jadis dans la galerie de Don Sébastien de Bourbon), copie du « Jugement dernier » de Vienne, avec variantes. Exposé à Bruges en 1902 au No 288. H. 0.835. L. 0.935. Signé Hieronymus bosch.

17) Petworth (Angleterre). *Collection Wyndham.*

Copie de l' « Adoration des Mages » de Madrid.

18) Prague. *Rudalfinum.*

Copie du « Voyage du Christ aux Enfers » de Hampton-Court et de Vienne.

19) Rome. *Musée du palais Colonna.*

Copie modifiée de la « Tentation de Saint Antoine » de Lisbonne.

20) Séville. *Musée provincial.*

Copie de l'« Ecce homo » de l'Escurial et de Valence.

21) Valence. *Musée provincial.*

L'« Ecce homo », l'« Arrestation de Jésus », la « Flagellation », trois tableaux de forme ovale, réunis dans un ensemble de panneaux carrés. Dans les angles, des grisailles représentent la « Chute des anges rebelles ». Porte la signature Jheronimus bosch et le célèbre monogramme .

22) Valladolid. *Musée provincial.*

Copie de la « Tentation de Saint Antoine » de Lisbonne.

23) Vienne. *Kaiserliche Museum.*

a) Triptyque dit de « Saint Jérôme, Saint Antoine et Saint Gilles », signé Jheronimus bosch. N° 651. Panneau central, H. 0.835. L. 0.61. Chaque volet, H. 0.835. L. 0.29.

b) Triptyque du « Martyre de Sainte Julie ». Sur les volets, « Le port de Capo Corso » et les « Epreuves de Saint Antoine ». Signé Jheronimus bosch. N° 653. Panneau central cintré, H. 1.055. L. 0.63. Volets, H. 1.055. L. 0.28.

c) Deux petites copies du panneau central de la « Tentation de Saint Antoine » de Lisbonne, N°s 655 et 657.

d) « Descente du Christ aux Enfers », N° 652.

Gemaelde Galerie der K. K. Akademie der bildende Kunst.

e) Triptyque du « Jugement dernier » avec l'« Enfer » et le

« Paradis ». Au revers des volets, « Saint Jacques de Compostelle » et « Saint Bavon », en grisailles. Ce tableau est mentionné au N° 547 de l'inventaire de Léopold Wilhem. Il porte le célèbre monogramme.

Collection A. Figdor.

L' « Enfant prodigue », tableau rond sur panneau octogonal, acheté récemment à Paris. Diamètre de la peinture 0.63.

24) Wœrlitz. *Collection de S. A. le Duc d'Anhalt*, dite Gothisches Haus. Copie de la « Tentation de Saint Antoine » de Lisbonne. Exposée à Bruges sous le N° 368. H. 0.33. L. centre 0.265. Volets 0.14.

II. — LES DESSINS

1) Berlin. *Cabinet des estampes* (collection Suermondt).

a) « Danse de paysans », N° 2684. Dessin à la plume signé Jér. Bos.

b) « Tentation de Saint Antoine », dessin à la plume.

2) Dresde. *Cabinet des estampes.*

a) « Deux figures grotesques de femmes ».

b) « Marie et Jean près de la croix ».

3) Heeswyck (Hollande). *Collection van den Bogaerde.*

« Portrait de l'architecte Alart du Hameel » avec l'inscription suivante : « Aetalis 55 anno 1504. Meister Allart du Hameel, loedsemeister van der Bossche. Jeronimus Bosch fecit. »

4) Londres. *British Museum.*

« Un gros homme qu'on rase », dessin à la plume.

5) Munich. *Pinacothèque.*

« Marie appuyée sur Saint Jean ».

6) PARIS *Musée du Louvre.*

« Croquis à la plume pour une Tentation de Saint Antoine ».

7) VIENNE. *Albertina.*

a) « Croquis de mendiants, estropiés, bateleurs et grotesques » (1).

b) « Scène satirique » signée Jheronimus bosch. A gauche une nonne, à droite un homme enserré dans une ruche et battu à coups de guitare par un enfant. Dessin à la plume.

c) « Scène de carnaval ».

Akademie der bildende Kunst.

d) « Scène de diablerie ».

III. — LES GRAVURES

A) LES GRAVURES EXÉCUTÉES, DU VIVANT DE JÉRÔME BOSCH, D'APRÈS LES COMPOSITIONS DU PEINTRE (1), PAR MAÎTRE ALART DU HAMEEL

(D'après les travaux de M. Max Lehrs)

1) *Le Serpent d'airain.*

A gauche, le serpent dressé sur une perche, au sommet d'un rocher. A droite, les enfants d'Israël, huit hommes et deux

(1) Une épreuve de l'héliographie Gerlach et Schenk, de Vienne (Albertina) est conservée au Cabinet des estampes de Paris. Album $\frac{AA}{8}$

(1) Les gravures d'Alart du Hameel, d'après les compositions de Bosch, portent ordinairement le monogramme ci-dessous :

bosche et la lettre A. Voyez DUPLESSIS et BOUCHOT. *Dictionnaire des marques et monogrammes des graveurs.* Paris, Rouam, 1886.

Dans le *Dictionnaire des monogrammes* de BRULLIOT, on trouve la curieuse mention suivante :

K N° 1785, page 232.

Selon Orlandi (Tav. B, N° 26) et selon Gori, cette lettre doit désigner Jérôme Bosch. Mais nous n'avons rien trouvé là-dessus. C'est tout à fait invraisemblable.

femmes, tête nue, les bras levés, se prosternent. Au premier plan, un Juif s'agenouille en soulevant son bonnet. A droite, quatre hommes se défendent contre les morsures des serpents. Dans les angles supérieurs, deux motifs ornementaux de feuillages gothiques. En haut, au milieu, le monogramme bosche et la lettre A.

Dimensions prises à l'intérieur de la ligne d'encadrement : 9 pouces 8 lignes × 6 p. 11 l. — 265 m/m × 189 m/m (1).

Un seul exemplaire en est connu ; il est conservé à l'Albertina de Vienne.

2) *Le Jugement dernier.*

Au milieu de l'estampe, Jésus-Christ, la tête nimbée de rayons, est assis sur l'arc-en-ciel, les pieds reposant sur le globe du monde. Dans la main droite il porte une branche de lis et, planant dans l'air, près de sa gauche, brille un glaive nu. Deux anges ailés sonnent de la trompette et près d'eux se déroulent des banderolles avec des inscriptions en majuscules gothiques. Sur l'une on lit « HOC. EST. DIES. QVEM. FECIT. DOMINUS », et sur l'autre « SVRGITE. MORTVI. VENITE. AD IVDICIVM ». Dans le ciel, à gauche, Marie est agenouillée avec six apôtres.

Au lointain on voit un chemin creux par où les anges conduisent les élus vers le ciel. Tout le premier plan est rempli de monstres infernaux. A gauche, un ange cuirassé combat un diable à forme de grenouille. Au milieu, la cohue s'entasse. Les bons sont emmenés à gauche par les Anges ; les méchants sont traînés par les Démons vers un Enfer qui se dresse, à droite, comme un burg au milieu des flammes.

En haut à gauche est la signature bosche et le monogramme A (2).

Dimensions : La ligne d'encadrement est coupée en coins ainsi que la planche elle-même. Ligne d'encadrement : 240 m/m

(1) M. Le Blanc, dans son *Manuel de l'amateur d'estampes* (Paris, Jannet, 1854), donne comme mesures 261 m/m × 186 m/m, et M. Wurzbach, dans son *Niederlandisches Kunstler-Lexicon* (Vienne, 1904), 265 m/m × 190 m/m.

Voyez aussi Bartsch au N° 111 des monogrammes, 1re estampe.

(2) Cette estampe a été photographiée par Braun au N° 40 de son album, d'après l'exemplaire 3e état de Dresde.

× 346 m/m. Planche : 244 m/m × 352 m/m — 9 pouces × 13 p. 2 lignes (1).

Cette estampe existe en trois états. Le 1er état est exempt de toute retouche. Le 2e état est caractérisé par la présence, sous la main droite, d'un diable qui fait la culbute ; en bas, à gauche, d'une petite figure géométrique faite de six traits horizontaux et obliques. Le 3e état montre un remaniement important de la figure du Christ ; on y a accentué les arcs de la bouche et du menton, ainsi que les globes des yeux.

Les Cabinets suivants possèdent cette estampe :

Amsterdam (3e état). Epreuve médiocre, papier au filigrane « Pot de fleurs ».

Berlin (1er état). Excellente épreuve avec marge entière. Acquise en 1841 de M. Harzen.

Dresde. Collection Frédéric-Auguste (2e état). — (3e état), acquise de M. Weigel en 1852 et provenant du Cabinet Donnadieu. Papier au filigrane « Lettre gothique ».

Francfort-sur-le-Mein (1er état). Remarquable épreuve. Don de Passavant. Papier au filigrane « Licorne ».

Goluchow. Collection Dzialynska. Acquise de M. Evans en 1855.

Londres (1er état). Bonne épreuve malgré quelques grattages en bas, à gauche. — (3e état). Les deux épreuves acquises en 1845.

Oxford (3e état). Mauvaise épreuve en piteux état. Déchirée d'un bout à l'autre verticalement et restaurée.

Prague. Collection von Lanna. 2e état acquis à M. Danlos au prix de 1.200 fr. Papier au filigrane « Vase couronné ».

Rouen. Collection Dutuit. Très belle épreuve acquise en 1872 à M. Durazzo, de Stuttgard. Papier au filigrane « Lys et fleurs ».

Vienne (Albertina). Epreuve dite de la Collection Durand. Papier au filigrane « Une main avec une fleur », acquise en 1821.

(Hofbibliothek). Epreuve acquise en 1847 à la vente Artaria. Restaurée sur trois côtés et jaunie (2).

(1) M. Le Blanc donne comme mesures 243 m/m × 356 m/m, et Wurzbach 240 × 346.

(2) Jessen. — *Darstellung des Weltgerichts*. Berlin, 1883. p. 39.



On connaît de cette très célèbre gravure deux copies exécutées au XVIe siècle. L'une se reconnaît aux hachures horizontales introduites dans le ciel, et aux trois apôtres ajoutés derrière les six de l'épreuve originale. Cette épreuve porte au bas et à droite la signature HIERONIMVS BOS INVENTOR Toute la composition est retournée. Mesures de la planche : 246 m/m × 350 m/m.

Elle existe à Berlin, provenant du Cabinet Nagler, à Breslau, à Dresde (collection du prince Frédéric-Auguste II), à Londres depuis 1834 et a paru sur enchères de 6 florins dans la vente Keller, à Stuttgard, en 1871.

La 2e copie du XVIe siècle montre 6 vers disposés sur 4 rangs dans la marge inférieure (1).

Il existe enfin une 3e copie de cette estampe. C'est une composition de Peter Bruegel l'ancien, d'après celle de Bosch et gravée par Pierre a Merica, éditée chez Cock. Elle porte l'inscription « BRUEGHEL INUE. H. COCK EXCUDEB. CUM PRIUILEG. 1558 », avec le monogramme de Pierre a Merica (2).

3) *Saint Christophe.*

Le Saint Géant, avec sa longue barbe et sa tête ceinte d'un turban, traverse le fleuve en s'appuyant sur un tronc d'arbre. L'enfant Jésus est assis sur ses épaules et porte dans sa main droite le globe du monde. Dans le coin, en bas, on voit un homme étendu qui est aux prises avec une quantité de petites écrevisses. Au milieu du premier plan, un crabe veut couper la jambe du Saint. A gauche, sur le rivage, l'ermite, dont on voit au loin, sur le roc, la cabane (3). Tout l'horizon est rempli par le fleuve ; les rives sont peuplées de figures monstrueuses, des

(1) Il existe au Cabinet des estampes de Paris, dans l'album Cc 8a, une estampe du *Jugement dernier* portant en bas à droite HIERONYMVS BOS INVENTOR.

Cette estampe, exécutée à l'envers de la disposition originale de la gravure de du Hameel, a été coupée le long de la ligne d'encadrement ; elle mesure 240 × 340 m/m.

(2) Cette 3e copie est décrite par W. Schmidt, dans *Kunstler-Lexicon*, de Meyer.

(3) L'ermite, avec sa lanterne, est copié d'après la lettre V de l'Alphabet du Maître E. S.

barques sont chargées de monstres. Des guerriers fantastiques chevauchent d'énormes poissons; à droite, une troupe de nains traîne un gros homme. Du même côté s'étend au loin un château fortifié.

En haut, une longue banderolle bizarrement entrelacée avec l'inscription suivante : « CRISTOFORE STE VIRTVTES SVT TIBI TATE QVI TE DE MANE VIDET TEPORE RIDET » (1).

Au-dessus de la banderolle, au milieu, le monogramme **A** ; cette lettre est répétée sur le sabre courbe d'un des cavaliers qui chevauchent les poissons. Le mot bosche est placé sur un étendard porté derrière un roi au lointain.

Dimensions de la ligne d'encadrement 199 m/m × 336 m/m.

Cette épreuve existe dans les Cabinets suivants :

Amsterdam. Magnifique épreuve au filigrane peu visible.

Oxford. Belle épreuve acquise dans la vente Sternberg-Manderscheid.

Vienne. Bibliothèque Ambrosiana (2).

Wolfegg. Epreuve au filigrane peu visible.

4) *Constantin-le-Grand regarde l'apparition de la Croix.*

L'empereur, entouré d'un cavalier et du pape Silvestre, en cuirasse et manteau, chevauche vers la droite. Il soulève son chapeau devant la croix qu'un ange lui découvre flottant en l'air. Une suite d'une vingtaine de cavaliers armés de lances et de pennons voyage derrière lui, et deux soldats, dont un trompette, sont vus de dos, à la pointe de la colonne. A gauche, au fond, Rome, ceinte de murs et de tours. En bas, au milieu, un chien jappe. A droite un petit arbre noueux et sec, un paysage montagneux.

En haut, au milieu, le mot bosche et le monogramme **A**.

La ligne d'encadrement, comme la planche, est coupée en coins.

(1) Passavant lit ainsi l'inscription : « Cristofore ste virtutis subtilitate qui te de mane videt nocturno tempore ridet. »
Il donne comme mesures 7" 6"' × 12" 6"'.

(2) Cette épreuve est photographiée dans le « Gutekunst's Perlen Mittelalterlicher Kunst », 61e feuille.

Dimensions (1) : Ligne d'encadrement 243 m/m × 194 m/m.
Planche 246 m/m × 197 m/m.

Cette estampe est conservée dans les cabinets de :

Londres (British Museum), acquise à la vente Brooke de Londres, en 1853, pour 17 £.

Oxford. Belle épreuve mais salie.

Paris (Cabinet Rothschild), acquise à la vente Dent de Londres, en 1884, pour 84 £.

5) *Héraclius entre à Jérusalem avec le bois de la croix* (2).

L'empereur, armé et couronné, chevauche portant le bois de la croix enchâssé dans l'or, et se dirige vers la porte de Jérusalem, édifiée dans le style gothique. Sur le toit de la porte, l'ange lui interdit l'entrée de la cité, en disant : « C'est en marchant à sa Passion, sans pourpre royale, monté sur une humble ânesse, que le Roi des Cieux vous a donné, à vous son serviteur, un modèle d'humilité ». Derrière Héraclius, 6 cavaliers armés de sa suite. A droite, on voit l'empereur qui a suivi l'avertissement de l'ange et pieds nus, en chemise, portant le bois de la croix, entre dans Jérusalem.

En haut, à gauche, le nom BOSCHE et le monogramme A.

Dimensions (3) : Ligne d'encadrement 261 m/m × 187 m/m.

Cette épreuve existe dans les cabinets suivants :

Londres. British Museum. Remarquable épreuve.

Rouen. Collection Dutuit (en haut et en bas des grattages).

Vienne. Hof-bibliothek.

(1) Passavant donne comme mesures 8" 11''' × 7" 2'''. Cette estampe a été pour la première fois décrite dans le catalogue de la collection Delbecq par Delande et Thoré. Gand, 1845, 3e partie, p. 5.

(2) Barstch et son continuateur Charles Le Blanc, appellent cette estampe *Cavaliers autour d'une chapelle*. Renouvier l'intitule *Construction d'une église ordonnée par un prince*.

(3) Bartsch donne comme mesures 9" 8''' × 6" 11". — Cette estampe a été cataloguée par Dutuit. Cf. Manuel, VI, 665. — Elle est reproduite en héliographie dans Amand Durand, VII, 29. — Toute la scène est tirée du récit de Jacques de Voragines. Légende dorée, ch. 137. « De exaltatione Sanctae Crucis. »



6). *L'Eléphant assiégé.*

Un éléphant portant sur son dos une tour est attaqué par des soldats (1). L'animal est vu de profil et tourné à gauche. Un guerrier blessé et agonisant est dépouillé par un moine. A droite en haut est le monogramme A et le mot hamel. Ce même mot est gravé une deuxième fois sur un caparaçon au premier plan à gauche. Au milieu, en haut, au-dessus de la bannière qui surmonte la tour, le mot bosche.

Dimensions : (2) Ligne d'encadrement 204 m/m × 335 m/m.

On en connaît deux exemplaires :

L'un à Londres, acquis dans la collection Peart (1845); très noir, gratté en haut et en bas. A gauche et à droite un encadrement visible.

L'autre à Vienne (Hof-bibliothek), gratté sur 3 côtés, sauf le côté du haut.

7) *Un couple musicien auprès d'une fontaine* (3).

Une fontaine à 6 côtés est ornée, au centre, d'un pilier torse. Sur le chapiteau, un petit Mannekenpis, un perroquet et un autre oiseau. Un jeune page avec une plume de héron à sa barrette, une robe courte et des souliers à bec, accompagne sur le luth le chant d'une jeune femme assise à droite. A droite de la fontaine, accroupi par terre, un fou, portant une cuiller à son bonnet, soulève de la main la robe de la dame et fait ses besoins (4).

Sur le fond blanc on lit bosche et le monogramme A.

Dimensions : Ligne d'encadrement, 244 × 115 m/m.
Planche, 244 × 120 m/m.

On ne connaît qu'un exemplaire de cette gravure, conservé à Londres, British Museum, et provenant de la vente Bammer-

(1) La licorne du cavalier chevauchant à gauche est copiée d'après le Maître E. S.

(2) Bartsch donne comme mesures 12" × 7" 4"'. M. Ch. Le Blanc donne 325 m/m × 197 m/m.

(3) C'est à Renouvier qu'il faut rapporter l'honneur de la découverte de cette estampe. Il la signale, le premier, dans son livre « Des Types et manières des maîtres graveurs. »

(4) Les deux oiseaux trahissent visiblement l'imitation du Maître E. S.

ville de Londres, en 1854 (20 £). Belle épreuve, un peu restaurée et grattée au bas (1).

8) *Le jeune homme aux guirlandes.*

Un jeune homme enguirlandé, vêtu d'un manteau court et de souliers à bec s'avance de la gauche. Des banderolles portent des devises amoureuses. Sur celle de droite on lit I M G et au bas en lettres gothiques hameel.

Cette estampe bien que ne portant pas le mot bosche paraît gravée par du Hameel d'après Bosch, dont le signe IMG remplacerait ici l'habituelle signature.

Dimensions : 3" 3''' × 2" 6'''

Le seul exemplaire connu est conservé au cabinet de Dresde (2).

B) Les gravures éditées a Anvers ou a Paris, après la mort de Jérome Bosch, et exécutées d'après ses compositions, retouchées d'ailleurs quelquefois par Peter Bruegel l'ancien.

a) *Gravures portant l'inscription « Hieronimus Bos inventor » ou le monogramme même du peintre.*

1) Le « Baptême du Christ », portant la signature Bos.

2) Le « Christ est mené au calvaire », célèbre estampe dite le « Portement de Croix », composition d'environ quarante figures, avec l'inscription : « Vincitur insano... etc. » [Hieronymus Bos invenit. L. Lombard restituit. H. Cock excudit].

3) Le « Jugement dernier », composition en forme de triptyque, porte au volet gauche HIERONYMVS BOS INVENTOR et au panneau central HIERONYMVS COCK EXCVDE.

(1) Cette estampe a été reproduite en phototypie dans *Willshire*. Catalogue of early prints in the British Museum, a. a. O pl. VIII (II, pl. VIII), un peu réduite et dans la Autotype Company N° 334.

(2) Voyez Passavant N° 13 et Renouvier : Histoire de l'origine et des progrès de la gravure, op. cit.

Dimensions : panneau central, 323 m/m × 234.
volets, 323 m/m × 127.

Au bas de l'estampe on lit, en capitales :

Volet gauche : Iustorum animae in manu Dei sunt nec attigit illos cruciatus.

Panneau central : Tollite ô portae capita vestra, Attolimus fores sempiternae ut ingredietur rex ille Gloriosus.

Volet droit : Impii multabuntur pro cogitationibus suis ut qui a Dno defecerunt (1).

4) « Tentation de Saint Antoine ». Porte l'inscription :

HIERONIMVS BOS INVE. H. COCK EXCVD. 1561.

Dimensions : L. 426 m/m × H. 319 m/m.

On lit l'inscription : Multae tribulationes justorum de omnibus iis liberabit eos Dominus. Psal. 35 (2).

5) « Saint Martin sur une barque ». Le cavalier est environné d'une multitude d'estropiés, rampant ou nageant dans l'eau.

Dimensions : L. 425 m/m × H. 335 m/m (3).

(1) Cette estampe est conservée au cabinet de Bruxelles et au cabinet de Paris (album Cc. 3 a). Au cabinet de Paris est également conservée une réplique de la même composition portant au milieu MICH. SNYDERS. EXCVDE, et à gauche HIERONYMVS BOS INVENTOR. Toute la planche, dans cette réplique, est parsemée de chiffres allant de 1 à 50, apposés près de chaque groupe, comme pour renvoyer à une description de la pièce.

(2) Cette planche est conservée à Bruxelles et à Paris (même album).

(3) Cette estampe est conservée aux cabinets de Bruxelles et de Paris. Sur l'album du cabinet de Paris, où est collée l'épreuve, on lit ces mots écrits à la main au haut du feuillet :

La Vie Joyeuse et sans soucis des estropiés
Contemple un peu tous ces boîteux
Au beau milieu de leur misère,
Rire et danser, être joyeux
Sans se soucier de la guerre.

Et dans le bas du feuillet :

Saint Martin pensant faire aux Pauvres charité
Causa par son manteau la guerre aux estropiés.

Mais l'épreuve de Paris a été coupée le long de la ligne d'encadrement et l'inscription flamande fait défaut. L'épreuve de Bruxelles n. m. 15 porte cette inscription :

De goede Sinte Martens is hier gesteldt,
Onder al dit grue vuyl arm gespuis;
Haer deylende synen mantele, in de stede van geld;
Nou vechten om de prooje dit quaet gedruis.

6) « De Blauwe Schuyte » ou « La Barque bleue » (1).

Dimensions : L. 295 m/m × H. 226 m/m.

HIERONYMUS BOS INVENTOR

COCK EXCVDEBAT 1559
CVM GRATIA ET PRIVILEGIO

On lit les deux distiques suivants :

Daer Platbroeck speelman is en stierman in de bane,
Daer sien hem de voghelen voer eenen huyben ane.

En al tiert syn gheselscap dat se moghen sweten,
Het sullen de sanghers in de blau Schuyte heeten.

7) Les « Deux Aveugles » (2).

Dimensions : L. 253 m/m × H. 194 m/m.

H. BOS INVENTOR. AME. H. COCK EXCVD. (P above AME) et l'inscription : *Caecus ducem...*, etc.

8) La « Baleine éventrée ».

Dimensions : L. 296 m/m × H. 211 m/m.

Au coin inférieur à gauche, Hieronimus Bos inventor ; au coin inférieur à droite, COCK EXCV 1557 (3).

9) Le « Mardi du Carnaval » ou La « Cuisine hollandaise ».

Dimensions : L. 285 m/m × 196 m/m.

Sur la cheminée, une gravure est pendue représentant un coq ou un hibou pèlerin et au-dessous de l'oiseau on lit : HIERO BOS

(1) Cette estampe existe au cabinet des estampes de Paris et à Gand, dans le cabinet Van Assche.

(2) Cette estampe existe aux cabinets de Bruxelles et de Paris, mais l'épreuve de Paris a été coupée. Les signatures et l'inscription *Caecus ducem* ont disparu. Sous l'épreuve du cabinet de Bruxelles on lit les vers suivants :

Voyez comment le pauvre aveugle enfin se porte
Qui sur un autre aveugle ignoramment se fie ;
Il va mal assuré ; quoique fort il s'appuie,
Et se tienne à son homme. Ainsi de male sorte
Tombent dans le fossé et lui et son escorte.

Voyez L. Maeterlinck, p. 226

(5) Il existe de cette estampe une épreuve de 1551 in-fol. avec le monogramme de P. a Merica et la marque H. Cock excud. Elle porte : *Grandibus exigui sunt pisces piscibus esca.* L'épreuve de 1557 est conservée à Paris où toute inscription a disparu, et à Bruxelles où on lit, au bas de l'estampe,

INVENTOR. Sur une salière, au mur, on voit le monogramme. Au bas, H. COCK EXCVDEBAT 1567 (1).

10) « Caricature de la sobriété des moines ». HERONIMVS BOS INVE. et H. COCK EXC. 1562, in-4°.

11) Le « Charlatan » devant qui une malade rejette une souris (2).

Jheronymus Bosch inventor. B. S. fecit (Balt. Bos ou Silvius). Sur le bord du costume du praticien : D. Marcolenus R. V. in-fol.

12) « Culs-de-jatte, fous, musiciens, bateleurs ».

Jer. Bosche invent. Aux Quatre-Vents, in-fol., avec l'inscription :

Aldat op den blauwen trughel saek, gherne leeft
Gaet mest al cruepel op beyde syden
Daerom den cruepelen Bisschop veel dienaers heeft
Die voor een vette proue, den rechten ghanck myden.

Voyez L. Maeterlinck, p. 228 et 229 (3).

13) Même sujet.

Jeron. Bosche invent. Aux Quatre-Vents, in-fol., avec l'inscription :

Dese Jeronimus bosch drollen... etc.

14) Même sujet.

Jeronimus boss invent. *Antwpia, A. fe. 1599*, avec l'inscription:

l'inscription suivante : « Siet sone, dit hebbe ick zeer langhe gheweeten, dat die groote vissen de cleine eten ». — Parmi les copies postérieures, l'une porte P. Bruegel inventor; l'autre, dite du « Monstre de Barnevelt » de 1619, est accompagnée des vers allemands : « Die gelehrten sagen..., etc. »

(1) Le cabinet des estampes de Paris conserve 2 épreuves de cette gravure (Album C c. 3 a et AA 3). L'inscription est intacte dans l'exemplaire de Vienne : *Masquers entrez*, etc. Le cabinet d'Amsterdam possède une épreuve où on lit l'inscription suivante en flamand : « Pypt nu vry appe..... t'is nou al kermis ».

Voyez F. MULLER. Beredeneerde beschryving, etc.,. N° 418 (m).

(2) Cette pièce est signalée pour la première fois dans le Lexicon de Wurzbach, au N° 25.

(3) Cette épreuve existe au cabinet de Bruxelles et a été republiée par Jérôme Cock, n. m. 29.



Veel gaender creupele op bey de syden
Die om een wette proue, den rechten ganck myden (1).

15) L' « Eléphant assiégé ».

Dimensions H. 402 × L. 537.

HIERONIMVS BOS INVE. H. COCK EXCVD.

Au bas, l'inscription suivante, sur une seule ligne :

« Temeritatis subiti, ut vehementes sunt impulsus : quorum ictibus hominum mentes concussae, nec sua pericula respicere nec aliena facta justa aestimatione prosequi valent (2). »

16) Le « Mardi gras du Carnaval ». En haut, le buste de Saint Jacques.

Hier. Bos inve. Corn. van Tienen excud. (3).

17) Les « Souffrances de Job » tourmenté par deux démons. Devant lui, trois musiciens jouant de la harpe et sonnant dans une conque.

H. 3" 6"' L. 3". Au milieu, au bas le mot bos et un couteau.

Cette épreuve est conservée au cabinet d'Oxford et n'a été signalée que par Passavant.

18) « Saint Sébastien », tourné vers la gauche, attaché à une colonne. En bas b avec le couteau. H. 4" 1"'. L. 2", 9"'.

Comme la précédente, cette pièce est conservée à Oxford, où la vit Passavant.

19) « Saint Christophe » (4).

(1) Cette épreuve existe au cabinet de Paris. Album C. c. 3. a.

(2) Cette estampe est conservée au cabinet de Paris, album C. c. 3. a. mais en dehors de celle-là, ce cabinet conserve trois autres épreuves de la même composition. La 1re (album C. c. 3. a.) présente la même inscription hieronimus Bos inve. Mais on a gratté le nom du graveur sur une longueur de 0.12 c/m. — La 2e (album AA 3) porte HIERONIMUS BOS INVE. F. ℬ. On ne trouve plus le nom de Cock, ni aucun autre monogramme. — La 3e (album AA 3) présente ce même grattage que la 1re, mais on aperçoit cependant les 2 lettres A. P..... — Le cabinet de Bruxelles renferme une épreuve de cette estampe (n. m. 33). Heinecken signale une épreuve signée Paul de la Houwe, 1601

(3) Cette estampe a été signalée la première fois par M. Wurzbach.

(4) Cette pièce est conservée à Paris (album C. c. 3. a.)

Dimensions : L. 318 m/m × H. 241 m/m.

On voit l'inscription J. Kock. C. Dankertz ex :

Aspicis ut sacro curvatus pondere pinu	Littore nodivago praetendit lumina mundo	Scilicet et pinu fidei, verigz Lucerna, Pictum
Sulciat? incertum per freta caeca pedem	Non bene canities, sed mage grata Deo.	Littora, caelestem tendimus in patriam

20) Une « Ecaille voguant sur l'eau (1) » pleine de gens qui mangent et boivent. Un vieux fou improvise sur un gril qui lui sert de lyre; un musicien vomit dans l'eau; des amoureux s'embrassent. Un petit arbre desséché croît dans cette nacelle, un hibou y rêve.

Dimensions : L. 287 m/m × 196 m/m.

A droite on lit : heronimus bos inve
H. COCK EX.
1562.

21) « Satire de la Chevalerie », au Cabinet de Bruxelles.

b) *Gravures dont la composition est souvent attribuée à Jérôme Bosch.*

1) « Tentation de Saint Antoine » [Qui non est tentatus quid scit] Petrus Firens excud., in-4°. (Wurzbach.)

2) « Tentation de Saint Antoine ». J. Wiercx sc. (Wurzbach.)

3) « Un fou rase un autre fou ». Monogr. de P. a Merica. H. Cock excud., in-fol. (Wurzbach-Heinecken.)

4) « L'Ivresse et la gourmandise » [Ebrietas est vitanda ingluvies ciborum]. Monogr. de P. a Merica. H. Cock exc. 1558, in-4°. (Wurzbach.)

5) « La famille des fous » [Tis al sot]. Aux Quatre-Vents, in-fol. (Wurzbach-Heinecken.)

(1) Conservée à Paris (album C.c. 3:a.) et à Amsterdam. Voyez F. MULLER. Beredeneerde bescryving van Nederlandsche historie plaaten, etc. Amsterdam, s. d., N° 418 (L), p. 41 et Maeterlinck, p. 250.

6) « Scène galante ». Une femme sur les genoux d'un homme, devant une cheminée. A droite, on rase un fou. [Lung le sot]. Aux Quatre-Vents, in-4°. (Wurzbach.)

7) « La Cupidité » ou l'« Avare dans sa cellule » (L. 293 m/m × H. 213 m/m) [Niemant en kent hem selfen] et [Nemo non quaerit..., etc.]. H. Cock excud. (Wurzbach.) (1).

8) « La Société à table ». Sur le mur, une feuille de musique où on lit : « Compt al ter feesten Bacchus 1580 », in-4°. Aucun nom d'éditeur. (Wurzbach-Heinecken.)

9) « Une vision ». H. Cock exc. 1561, fol. (Wurzbach et Heinecken).

10) La « graisse et l'andouille ». [So vuyl saus..., etc.]. H. Cock excud., petit in-fol. (Wurzbach.)

11) « Sorgheloos Leven ». John Galle excud, fol. (Wurzbach.)

12) L' « Eglise triomphante » (2) sous la forme d'une femme ailée et drapée. Elle tient de la main gauche le glaive. De la droite, une tête qu'elle vient de trancher. Autour d'elle, les démons en fuite. (Courboin N° 3123) H. 0.093 × L. 0.090.

13) Une « Bataille » (dans la collection Delbecq. Paris, 1852. Catalogue N° 275). H. 29 c/m L. 42 c/m. (Passavant.)

14) « Jésus sur une estrade debout entre Marie et Saint Jean ». H. 330 m/m = 14" 4''' × L. 244 m/m = 9" 9'''. (Collection Delbecq.) (Duchesne (3) et Passavant.)

15) « Saint Michel terrassant les démons, du Cabinet de Paris ». (Renouvier.)

(1) Bruxelles et Paris (Album AA 3).

(2) Cette pièce appartient au cabinet des estampes de Paris (album AA. I. réserve). Voyez François Courboin. Catalogue sommaire des gravures et lithographies composant la Réserve de la Bibl. Nation. Paris, Rapilly. 1901, 2 vol. in-8.

(3) Voyez Duchesne aîné. Voyage d'un iconophile. Paris, Heideloff et Campé, 1834. — Renouvier (Types et manières) signale au cabinet des estampes de Paris une pièce encadrée, dans la manière de celle de la collection Delbecq.



16) « Saint Antoine entre quatre démons, du Cabinet de Munich », (Renouvier.)

17) « Portement de Croix ». Corn. Galle excu. (Heinecken.)

18) « Le Corps de Jésus sur les genoux de sa mère, soutenu par Saint Jean ». Au fond, six autres sujets : La Circoncision, Jésus au temple, la Fuite en Egypte, le Portement de croix, le Crucifiement, la Mise au tombeau. (Heinecken et Charles Le Blanc.)

c) *Gravures sur bois.*

L'édition de Jongh, de Van Mander. (I, 98), Dutuit et Weigel attribuent à J. Bosch la composition de trois gravures sur bois.

1) « Tentation de Saint Antoine ». Dans un paysage couvert de ruines, le Saint, tourné vers la gauche, est agenouillé devant un crucifix. Le Diable, sous la figure d'un perclus, lui amène une femme. A droite, une femme masquée et des démons. A gauche, dans les airs, le Saint est tourmenté par des diables et cherche à s'enfuir. Sur une fenêtre murée on lit 1522.

H. 9" 8"' L. 14" 2"'. Dans la collection Weigel à Francfort-sur-Mein, (R. Weigel's Kunstcatalog N°20479 et Passavant II, 287).

2) « Saint Jean à Pathmos ». H. 9" 10"', L. 13" 11"' cf. Nagler I, 14.

3) « Saint Antoine au désert », cf. Nagler I, 14, N° 3, et Passavant II, 287.

APPENDICE I[bis]

Les Gravures d'Alart du Hameel d'après ses propres dessins.

D'APRÈS LES TRAVAUX DE NAGLER ET M. LEHRS (1)

1) « Saint Pierre ».

L'apôtre se tient debout sur une console gothique avec feuillages décoratifs. Son manteau est jeté sur l'épaule droite et couvre presqu'entièrement la main droite. Sa tête est un peu inclinée vers la gauche. Dans sa main gauche il tient deux clés. Sur la console, en bas, à droite, le monogramme A.

H. 256 m/m × 101 m/m (2).

Un seul exemplaire connu, au Cabinet de Munich.

Cette maquette a peut-être servi de modèle pour une statuette.

2) « Dessin d'un baldaquin gothique » (3).

A la partie inférieure, quatre arcs pointus avec couronnes de fleurs et enroulements. Au sommet du toit, de chaque côté, on voit trois crabes. En haut, à droite, un petit dessin de profil représentant une coupe de l'ostensoir. A droite, dans un coin du plan,

(1) NAGLER : op. cit., V, 530.

(2) Passavant donne comme mesures 9" 6''' × 3" 8'''. La planche est reproduite par Brulliot dans ses Copies photographiques.

(3) Cette gravure est décrite par Bartsch au N° VI des planches de du Hameel; mais il l'intitule : « Dessin d'un Saint Sacrement ». Cet auteur donne les mesures suivantes :

Hauteur	14" 2'''
Largeur, en bas . .	4" 8'''
» en haut . .	3" 4'''

le chiffre 1/8 indiquant l'échelle. A gauche, à mi-hauteur, le mot HAMEEL et le chiffre A. La planche est coupée à 6 pans.

Dimensions : Hauteur, 390 m/m. Largeur en bas, 127 m/m ; en haut, 89 m/m.

Cette planche est conservée aux Cabinets de :

Dresde, au filigrane « Licorne ». Dans le bas, plus de 30 m/m ont été grattés ; en haut, la planche est coupée en diagonale ; à droite, on voit des traces de restauration.

Vienne (Albertina), une large marge, filigrane « Main avec fleurs »
(Hofbibliothek), coupée en coins en haut et en bas.

3) « Dessin d'un ostensoir » ou « Dessin d'un reliquaire gothique ».

L'ostensoir repose sur un pied à 14 faces, orné de rinceaux gothiques. Autour se développe une banderolle où on lit : DEUS. EST. EX. SUBSTANCIA. PATRIS. ANTE. SECULA. GENITUS. ET. HOMO. EX. SUBSTANCIA. MATRIS. IN. SECULO. NATUS. Au milieu se trouve le cylindre de cristal qui doit recevoir la custode ou la relique, et au-dessous, au pied du pilastre de gauche, on lit : NON DESINO. Au pied du pilastre de droite, le mot AMAR en petites capitales sur des banderolles. Au-dessus du cylindre, se déploie un arrangement architectonique très riche, formé d'arcs pointus qui aboutissent au chapiteau le plus élevé. A la partie supérieure de la planche, de chaque côté on lit en lettres ornées, à gauche « Alart du » et à droite « hameel ». Derrière, le monogramme A. Au bas de l'estampe, des deux côtés du fût, à gauche, le mot « Shertogen », à droite « bosche » en majuscules. A droite du plan l'indication de l'échelle 1/6 et plus loin le monogramme A.

Cette estampe se compose de 3 feuilles. La feuille inférieure est pentagonale, la feuille supérieure se termine en pointe.

Dimensions (1) : Feuille supérieure : hauteur 345 m/m, largeur en haut 151 m/m, largeur en bas 153 m/m. — Feuille du milieu : hauteur 344 m/m, largeur en haut 199 m/m, largeur en bas 204 m/m.

(1) Bartsch étudie cette estampe au N° V des gravures de du Hameel. Il donne les mesures suivantes :

Planche supérieure.	H. 12" 3"'.	L. en haut 5" 8"'.	L. en bas 5" 8"'.
Planche du milieu.	H. 12" 3"'.	L. en haut 7" 6"'.	L. en bas 7" 6"'.
Planche inférieure.	H. 16".	L. en haut 7" 6"'.	L. en bas 9" 6"'.



— Feuille inférieure : hauteur 424 $^{m}/_{m}$, largeur en haut 204 $^{m}/_{m}$, largeur en bas 256 $^{m}/_{m}$.

Cette estampe est conservée dans les Cabinets suivants :

Paris. Cabinet de Rothschild, acquise en 1874 à Leipsig dans la vente D. D. T*** (No 224). (1201 thalers.) Cette épreuve est imprimée sur 4 feuilles collées par les bords. La feuille supérieure a été restaurée maladroitement, surtout à droite. La place où serait le monogramme A derrière le mot Hameel est déchirée. Les feuilles du milieu sont au filigrane « Main avec fleurs ». La hauteur totale n'est que de 1080 $^{m}/_{m}$ au lieu de 1103 $^{m}/_{m}$.

Vienne (Albertina). La feuille 1 est au filigrane « Licorne », la feuille 2 au filigrane « Main avec fleurs ».

4) « Dessin d'ornementation ».

Ce dessin est gravé sur deux planches qui doivent être disposées à angle droit. La planche horizontale est presque deux fois aussi large que celle de gauche, qui est verticale. A l'extérieur de la ligne d'encadrement, sous la planche horizontale, le monogramme A et, derrière, HAMEEL, en capitales romaines.

Dimensions : côté droit horizontal : 114 $^{m}/_{m}$ × 188 $^{m}/_{m}$.
côté gauche vertical : 282 $^{m}/_{m}$ × 64 $^{m}/_{m}$.

188

114

HAMEEL

282

64

Disposition à l'échelle de 1/4 de la planche 4 de Du hameel.

Cette estampe se trouve aux Cabinets de :

Bologne, filigrane « Main avec fleurs ».

Vienne (Albertina). Filigrane « Main avec fleurs ».
La signature du graveur manque.

APPENDICE II

Inventaires des collections royales d'Espagne

MONTRANT, D'APRÈS LES DOCUMENTS DU TEMPS TIRÉS PAR C. JUSTI DES ARCHIVES DU PRADO ET DE SIMANCAS, L'HISTOIRE DE TOUS LES TABLEAUX DE BOSCH JADIS CONSERVÉS DANS LES COLLECTIONS ROYALES.

A) Les six tableaux de Philippe de Guevara sont cités dans une pièce des archives de Simancas datée du 16 janvier 1570, mentionnant leur achat par Philippe II :

« Liste des peintures achetées à Dna Beatriz de Haro et de
» Ladron de Guevara, femme et fils de Don Philippe de Guevara
» qui fut comendador de Estriana, de l'ordre de Santiago, en
» vertu de l'ordre du roi Philippe II :

» 1° Un panneau de 1 vara de long (la vara égale 3 pieds de
» Castille) et de 2/3 v. de hauteur, pourvu de 2 portes d'une
» ouverture de 3 v. de large. C'est le Chariot de foin de Geronimo
» Bosco et de sa propre main.

» Toiles de Geronimo Bosco :

» 2° Deux aveugles qui se soutiennent l'un l'autre et une
» femme aveugle. L. 3 v., H. 1 v. 2/3.

» 3° Une danse à la mode de Flandres. L. 2 v., H. 1 v.

» 4° Quelques aveugles chassant la truie. L. 1 v. 2/3, H. 1 v. 1/3.

» 5° Une sorcière. L. 1 v. 1/3, H. 1 v.

» 6° Toile carrée où est représentée la Folie ; à encadrer » parce que toutes les autres le sont. » (1)

B) Philippe II confia, le 15 avril 1574, à l'Escurial, un grand nombre de tableaux pour la plupart néerlandais. Parmi eux il y en avait 9 de Geronimo Bosqui.

1) Un triptyque avec la Naissance du Christ, « panneau muni de deux portes sur lequel se trouve représentée la Naissance de Notre-Seigneur » (2). H. 5., L. 3 p. sans les volets.

2) L'Arrestation du Christ, « une toile peinte sur laquelle est décrite et représentée l'Arrestation du Christ » (3). H. 4' 1/2, L. 5'. Ce tableau est sans doute l'Ecce homo. Dans l'inventaire de Charles II, en 1794, il était placé dans la salle de billard, attribué à Dürer et estimé 900 réaux. Ponz (Voyage IV, 96) et Céan Bermudez l'avaient vu dans la vieille secrétairie d'Etat du palais. Les mesures du tableau placé dans la cellule du prieur (catalogue de Poléro N° 371) sont à vrai dire plus grandes: 5' 8" 6''' × 7'.

3) Le Portement de Croix, « un panneau où se trouve peint N. S. J. C. avec la croix à côté de Simon le Cyrénéen vêtu de blanc, et d'autres figures » (4). 6' × 4' 3/4.

4) Le Voyage du Christ aux Enfers, « un panneau allongé où

(1) « Nota de las pinturas compradas a Dna Beatriz de Haro y de Ladron de Guevara, muger e hijo de D. Felipe de Guevara, comendador que fue de Estriana, de la orden de Santiago, en virtud de orden del Sr Rey D. Felippe II :

1) Una tabla de vara y 2/3 de alto con dos puertas, abierta de 3 v. de ancho, y es el Carro de hieno de G. Bosco de su propria mano : Lienzos de Géronimo Bosco ;

2) Dos ciegos que guia el uno al otro y detras una muger ciego. A. 3 v. Alto 1 2/3 ;

3) Una danza a la modo de Flandes. A. 2 v. Alt. 1 ;

4) Unos ciegos andan a caza de un puerco javali. A. 1 2/3 v. Alt. 1 1/3.

5) Una bruja. A. 1 1/3 v. Alt. 1.

6) Lienzo quadrado donde se cura de la locura, por guarnescer porque todos los demas estan guarnescidos.

(2) « Una tabla de pintura con dos puertas en que estra pintado El Nacimiento de Nuestro Senor. »

(3) « Un lienzo de pintura en que esta pintado El Prendimiento de Christo. »

(4) « Una pintura en tabla en que esta pintado Christo nuestro senor con la cruz a cuestas con Simon Cireno vestido de blanco y otras figuras. »



se trouve représentée la Descente du Christ aux limbes et comme suite les Saints Pères » (1). 2' × 3". Perdu.

5) La Tentation de Saint Antoine, « autre panneau muni de deux paires de portes doubles. Dans celles du milieu se trouve peinte la Tentation de Saint Antoine » (2). 4' × 3' 1/2 sans les volets.

6) Même sujet. 3' × 4' 1/2. Bois.

7) Saint Antoine, « panneau rond pour l'autel de Saint Antoine » (3). 3' × 2'.

8) Les Sept Péchés capitaux, « panneau où sont représentés les sept péchés capitaux en rond, et au milieu du cercle, la figure de N.-S. Jésus-Christ. Aux quatre coins de ce panneau, l'Enfer et le Paradis » (4). 4' × 5'

9) La Voiture de Foin, « un panneau muni de deux portes où est représenté un chariot de foin et où l'on rencontre toutes les situations où mène la vanité. Au-dessus du foin une figure de l'ange gardien, le démon et d'autres figures, et vers le haut du panneau, Dieu le père. Sur le volet droit, la création d'Adam et d'autres figures du même sujet. Et sur le volet gauche, l'Enfer et les peines des péchés capitaux. Il a 5 pieds de haut sur 4 de large » (5).

10) Les Plaisirs du monde ou Les Délices terrestres, triptyque : 6' 8" 10"' × 6' 3" 2"'. Volets 2' 10". Ce tableau ne fut pas donné par Philippe II au cloître; il a toujours été à l'Escurial. En 1794 il fut estimé 1000 réaux.

(1) « Una tabla prolongada en que esta pintada la baxada de Christo nuestro senor al Limbo y como saco los S.S. padres. »

(2) « Otra tabla con dos pares de puertas dobladas en la de en medio pintada la Tentacion de S. Antonio. »

(3) « Tabla de pintada en redondo por lo alto de sanct Anton. »

(4) « Una tabla en que esta pintado los siete pecados mortales con un cerco redondo y en medio del la figura de Christo N. S. y las quatro esquinas de el infierno y en el otro el parayso. »

(5) « Una tabla de pintura con dos puertas en que esta pintado de pincel un carro de heno que toman del todos los estados que denota la vanidad tras que andan y encima del heno una figura del angel de la guarda y el demonio y otras figuras y en lo alto de la tabla Dios padre y en la tabla de mano dha la creacion de Adan y otros figuras de la misma historia y en la mano izquierda el Infierno y las penas de los pecados mortales que tiene 5 p. de alto y 4 de ancho. »

C) Après la mort de Philippe II, on fit un inventaire des 12 tableaux qui se trouvaient dans le palais de Madrid, partie dans la Chambre des joyaux, partie dans la Chambre du Trésor. Les mesures sont ici données en aunes.

1) Le Crucifiement. « Le Christ sur la croix, avec beaucoup d'extravagances » (1). A l'huile sur toile, dans un cadre marbré avec des moulures jaspées. 1 a. 3/4 × 1 a. 1/2. Estimé 4 ducats (Chambre du Trésor.)

2) Le Voyage aux Enfers. « Le Christ, quand il ressuscita, descendit dans les limbes, avec des figures nombreuses et extravagantes... Le tout au dessous d'un cercle formé de figures du même genre. Sur fond noir » (2). (Chambre des Joyaux.) A l'huile sur bois. « 1/2 v. moins 2 doigts × 1/3 v. et 2 doigts » (3). Cadre noir et or. Apparaît, avec les mêmes mesures, dans l'inventaire du palais de 1747 et du Buen Retiro de 1772 et 1794. Estimé 300 et 240 réaux.

3) La Tentation de Saint Antoine, à l'huile sur bois. 1/2 v. 3 doigts × 3/4 v.. Même cadre. Estimé 10 réaux.

4) Saint Martin et une multitude de pauvres. Couleur à la détrempe sur toile, 2 a. 1/2 × 3 a. 50 réaux.

5) Même sujet. Esquisse 2 a. 1/8 × 2 a. 2/3. 50 réaux.

6) Même sujet. Esquisse en grisaille, 2 a. 1/8 × 3 a. 1/6. 80 réaux. En 1636, sous Philippe IV, ce tableau était encore dans un couloir du château. « Saint Martin passant l'eau dans une barque et son cheval dans une autre » (4).

7) Les Sept Péchés capitaux. « Extravagances de G. Bosco qui représentent les sept péchés capitaux avec quelques édifices en feu » (5). A l'huile sur bois, 1/3 a. et 1 doigt × 1/3 a. Cadre noir et or (Chambre des Joyaux.)

Dans l'inventaire de 1636, on lit : « Au milieu, une grande tête

(1) « Cristo en la cruz y muchos disparates. »

(2) « Cristo quando resucito y bajo al Limbo con muchos figuras y disparates... Todo debajo de un circulo redondo hecho de la misma pintura. Sobre campo negro. »

(3) « 1/2 v. menos 2 dedos × 1/3 v. y 2 dedos. »

(4) « S. Martin quando va pasando una barca y el cavallo en otra. »

(5) « Disparates de G. Bosco que significan los siete pecados mortales con unos edificios y fuegos. »

laisse échapper un cuchillo par la bouche » (1). Cette pièce fait sans doute allusion au petit tableau du Prado, Visio Tondali (1181).

8) La Cure de la Folie. « Une toile de la main de Hieronimo Bosco, peinture maltraitée, sur laquelle on voit un chirurgien qui guérit un homme en lui tirant une pierre de la tête » (2). 1 a. 1/2 × 1 a. 1/2, 8 réaux. (Chambre des joyaux.)

On lit dans l'inventaire du Prado de 1614 : « Une peinture que l'on appelle peinture de fous, faite en Flandres » (3), sans indication de maître ni de mesures. Dans l'inventaire du château de 1747 et du Buen Retiro de 1772, on lit : « Un chirurgien guérissant un fou » (4). 1 v. 1/3. Ce tableau, beaucoup plus grand est peut-être le tableau de van Hemessen du Prado N° 1396.

Le N° 1860 du Prado, que nous croyons de Jérôme Bosch ($0^m49 \times 0^m35$) provient, dit-on, de la Quinta de Duca del Arco.

9) La Danse. Couleur à la détrempe sur toile, 1 a. × 2 a. 3 ducats. (Chambre du Trésor.)

10) Les Aveugles chassant la truie, 1 a. 1/2 × 1 a. 2/3. (Chambre du Trésor.)

11) La Sorcière. « Une sorcière débarbouillant un personsonnage » (5). 1 a. × 1 a. 1/3. (Chambre du Trésor).

12) L'Éléphant. Esquisse à l'huile sur toile. 2 a. 5/8 × 2 a. 2/3, 80 réaux.

D) Dans le Château de chasse du Prado se trouvaient 8 tableaux de Jérôme Bosch. On suppose qu'ils périrent dans l'incendie de 1608. Cependant, dans les inventaires de 1614, 1653 et 1701, on mentionne encore les tableaux suivants :

1) Trois Saint Antoine :

a) Le saint à genoux et l'Enfant Jésus à son côté. Estimé 750 réaux.

(1) « En medio una gran cabeza qua le sale un cuchillo (*petit poignard*) por la boca. »

(2) « Un lienzo de Hier. Bosco maltratado pintado al temple en que ay un Surujano questa curando a un hombre en la cabeça. »

(3) « Una pintura que llaman de los locos hecha en Flandes. »

(4) « Un loco curandole un cirujano. »

(5) « Una bruja desenbolviendo una criatura que tiene. »

b) Le même avec une cloche à la main. Peint à fresque. 3.000 réaux.

c) La Tentation. Le saint porte un livre et l'Enfant Jésus est à son côté. 3.600 réaux.

2) Une copie des Délices terrestres.

3) Fête de Carnaval. Cadre noir et or. 1.500 réaux. (Voyez Vasari, IX, 296.)

4) Le Tribunal suprême. « Une grande toile peinte à l'huile où la Justice amène un homme arrêté. La femme du bourreau à cheval (1) ». Sur la cheminée dans la Pieza donde comen las Damas. 1.200 réaux.

Une copie du même tableau : 970 réaux.

5) Le Mariage, peint à fresque. 180 réaux. Bermudez avait vu dans le Buen Retiro « un mariage et une orgie avec des figures ridicules » (2).

6) Les Aveugles. « Toile peinte à la détrempe appelée les Aveugles » (3). 1.200 réaux. En 1636, un tableau de même sujet était conservé au Palais-Royal sous le titre : « Un vieil aveugle conduit par une autre aveugle, il tient sa robe » (4).

7) Le gros Souffleur : « Le souffleur » (5).

8) Un Monstre, « L'Enfant monstrueux » (6). Sa mère l'enveloppe dans un manteau. Si l'on en croit Argote de Molina, cet enfant, né en Allemagne, paraissait, à sa naissance, avoir l'âge de sept ans.

9) L'Homme sur la glace. « Une petite toile représentant un homme qui avance sur la glace et une tête de cheval mort décharnée » (7). 1.800 réaux.

(1) « Un lienzo grande pintado al olio que es de las Justicias que llevan a un hombre arrastrado y la muger del verdugo a caballo. »

(2) « Un matrimonio y una borrachera con figuras ridiculas. »

(3) « Lienzo pintado al temple que llaman los ciegos. »

(4) « Un viejo ciego que le adiestra otro y otra ciega. »

(5) « El fuellero. »

(6) « El nino mostruo. »

(7) « Un lienzo pequeno de un hombre que andava sobre los hielos y una calavera de caballo encima. »

E. Dans le dernier inventaire du Palais-Royal de Madrid, fait sous Philippe IV en 1636, on voit encore 20 tableaux parmi lesquels ceux déjà cités aux : § B, N° 10 — § C, N°s 3, 4 et 7 — § D, N° 6. Cet inventaire cite de plus :

1) Saint Christophe. « Saint Christophe qui traverse un fleuve, et différents sujets, figures et incendies » (1). A l'huile sur bois. Dans la galerie du Sud.

2) Même sujet. Le saint avec une robe jaune et un manteau rouge. Derrière lui, Saint Antoine avec un bâton, une couronne de roses et une lanterne. Incendie d'un château. L'un des deux fut, en 1686 et 1700, estimé 100 doublons.

3) La Tentation de Saint Antoine. Effet de nuit, formait pendant avec le N° 1.

4) Une maison avec une vieille sur la porte. Au-dessus, une tête d'animal mort (2).

5) « Un Magicien » (3).

(1) « S. Cristobal que va passando un rio con varias invenciones de figuras y dos fuegos. »

(2) » Una casa con una vieja a la puerta y encima del tejano una cala vera de animal. »

(3) « Un brujo. »

APPENDICE III

Iconographie de Jérôme Bosch

1) En buste, de face. Dessin à la plume dans le Recueil manuscrit d'Arras, conservé à la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Vaast sous le N° Mss 266. Au folio 275 : « Jeronimus Bos painctre » (1).

2) Demi-figure de face, regardant vers la droite du spectateur. Au bas, l'inscription HIERONIMO BOSCHIO PICTORI et les vers latins « Quid Sibi vult... etc ». Dans le Recueil de Lampsonius N° 3 de l'édition « Apud viduam » de Jérôme Cock (1572).

Dans la troisième édition de Théo Galle, ce portrait porte « Obiit Silvaeducis in patria circa A° 1500 » (2).

(1) Le recueil d'Arras a été photographié par H. Guiraudon, éditeur d'art, à Paris, 9, rue des Beaux-Arts. Le Mss 266 était déjà en la possession de l'abbaye de Saint-Vaast au XVIIe s. et c'est peut-être sur ces dessins qu'I. Bullart, directeur du Mont-de-Piété d'Arras et prêteur de l'Abbaye, fit copier les portraits de son *Académie des Sciences et des Arts*.

A. Dinaux avait émis la pensée que le recueil aurait été dessiné par Jérôme Bosch lui-même, car il est le seul des peintres groupés dans le recueil dont le nom ne soit accompagné d'aucune épithète laudative. Cet acte de modestie serait peut-être une signature. M. Louis Boca, archiviste de la Somme, croit y trouver la main de Jacques Leboucq, peintre et généalogiste, mort en 1573. C'est son écriture, reconnaissable entre toutes à certaines lettres, qu'on retrouverait au bas de presque tous les portraits, et c'est à lui qu'il y aurait lieu d'en faire remonter le travail et l'honnenr. Rien dans les dates ne contredit cette hypothèse, le portrait le plus récent étant celui de Charles IX.

(2) L'épreuve de Théo Galle se trouve conservée au cabinet des estampes

3) Le même portrait, regardant vers la gauche, probablement gravé par S. Frisius pour la collection de portraits de H. Hondius, in 4° (1).

4) Le même, à gauche, gravé par l'Admiral pour l'édition de Jongh de Van Mander en 1784.

5) Le même, à gauche, gravé par E. de Boulonois pour le livre de I. Bullart en 1682 (2). Cette gravure porte l'inscription « HIERONIMO BOCHIO PICTORI ».

6) Gravure sur bois dans l'« Opus chronologicum » d'Opmeer et Beyerlinck en 1611. I, 450.

7) Buste 3/4 à gauche, gravé par P. Adolphe Varin, 1881 (3).

de Paris. Voyez G. Duplessis. *Catalogue de la collection de portraits* français et étrangers de la Bibliothèque nationale. Paris, Rapilly, 1898, au N° 5714.

(1) Conservé également au cabinet de Paris.

(2) Conservé au cabinet de Paris. — La Bibliothèque de la ville de Lille, dans sa collection de Manuscrits, aux N°s 460-462, conserve le manuscrit d'Isaac Bullart : *Académie des Sciences et des Arts contenant les vies et les éloges historiques des hommes illustres qui ont excellé en ces professions depuis environ quatre siècles parmi diverses nations de l'Europe : avec leurs portraits... et plusieurs inscriptions funèbres exactement recueillies de leurs tombeaux*. 3 vol. grand-in-f°. Manuscrit du XVIIIe siècle sur papier, relié en parchemin. Au tome III, folio 48, est écrit l'éloge de *Jérosme du Bois* avec ses portraits.

(3) Conservé au cabinet de Paris.

APPENDICE IV

Catalogue des principales ventes publiques

OÙ PARURENT DES ŒUVRES DE JÉRÔME BOSCH (1).

A. — *Tableaux.*

1767. 6 mai et 5 octobre. « Catalogue de tableaux, dessins et portraits de Jeronimo de Bosch ». Amsterdam, in-8.

1780. 20 avril. « Catalogue des estampes et des tableaux de Jérôme de Bosch ». Amsterdam, in-8.

1827. Vente Férol. Jugement dernier. 1.800 francs.

1847. Vente Simons. St-Roch dans un paysage (35 × 25 c/m). 11 francs.

1853, Vente du Musée Standisch. Le Jugement dernier (59 × 61 c/m), 63 £. 1.575 fr.

1853. Vente Baynton. Nativité et Adoration des Bergers, signé Jhér. Bosc. (108 × 67 c/m).

(1) Verzeichniss der Kupferstiche des Alart du Hameel von MAX LEHRS (*Oud. Holland*, 1894, p. 7). — *Messager des Sciences de Gand*. 1862, p. 458. — M P. DEFER : *Catalogue des ventes publiques* depuis 1737 jusqu'à nos jours. Paris, Aubry, 1863. — Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire. Paris, 1844, tome III, p. 155. — G. DUPLESSIS : *Les ventes de tableaux*, dessins, estampes et objets d'art aux XVIIe et XVIIIe siècles. Paris, Rapilly, 1874. — Dr H. MIREUR : *Dictionnaire des ventes d'art* en France et à l'Etranger pendant le XVIIIe et le XIXe siècles. Paris, 1901, I, 362.

1856. Vente Coninck. Scène d'intérieur. Portraits (100 × 121 c/m 310 francs.

1860. Vente du chevalier A. D**, de Turin. Paysage montueux avec des grottes ; dans l'une d'elles on célèbre la messe. Moines au premier plan, 70 fr.

1862. Vente Weyer, architecte de la ville de Cologne. N° 219. Adoration des Mages. 630 thalers. Acquis par M. Moreau, de Paris.

1868. Vente Lopez Cepero. Le Calvaire (75 × 103 c/m). 2.950 fr.

1869. Vente Quenisson. La Vierge et l'enfant (31 × 20 c/m). 740 francs.

1869. Vente Wolsey. Adoration des Mages (70 × 55 c/m). 3.100 fr.

1874. 2 février. Vente X. Adoration des Mages. 2.100 fr.

1881. Vente J. Blancke, à Amsterdam. Veaux dans une étable. (27 × 24 c/m). 220 fr.

1883. Vente R. Sabatier. Adoration des Mages. 300 fr.

1883. Mai. Vente Nieuwenhuys. Jugement dernier. 6.600 fr. (1).

1890. Vente Odiot, à Paris. Jugement dernier. 1.500 fr.

1900. Vente Grignon-Dumoulin. Le Riche et la Mort. 400 fr.

1900. Vente Desping. L'Enfer. Diptyque (98 × 58 c/m). 1.750 fr.

1905. Vente Guimbail, de Paris, à Amsterdam, sous la direction L. Müller. La Tentation de Saint Antoine, triptyque.

B. — *Dessins et Estampes.*

1780. 20 mars. « Catalogue de gravures, médailles, sculptures, etc., etc. », de Jérôme de Bosch. Amsterdam, in-8.

1805. Vente Winkler, à Leipsig. Le Jugement dernier de du Hameel. 2 th. 13.

Id. L'Eléphant armé de du Hameel, 6 th.

1810. Vente Paignon-Dijonval (2). N° 4067. Le Portement de Croix. Grande pièce en longueur sans nom de graveur. C. Galle excud.

(1) L'enchère du Musée de Bruxelles était de 6,000 fr.

(2) Cabinet de M. Paignon Dijonval. Etat détaillé et raisonné des dessins et des estampes dont il est composé, rédigé par M. Bénard. Paris, Huzard, 1810.

Id. N° 4068, Mascarades ou grotesques. Figures isolées ayant pour marque « Aux Quatre-Vents », avec quatre vers hollandais dans le bas. Sans nom de graveur. Pièce en hauteur.

Id. N° 4069, Saint Martin dans une barque. H. Cocke excud.

1821. Vente Durand, à Paris. Le Jugement dernier de du Hameel. Pour l'Albertina. 450 fr.

1823. Vente Grünling. Sujet allégorique sur la Mort. Dessin à la plume et encre de chine. 1 fr. 45.

1824. Vente Fries, à Amsterdam. Le Jugement dernier de du Hameel. 500 flor., pour Woodburn.

1828 Vente Wilson, à Londres. Le Jugement dernier de du Hameel.

1834. Vente Buckingham, à Londres. Le Jugement dernier de du Hameel. 2 £ 15 sh., à Molteno.

1840. Vente Sternberg-Manderscheid, à Dresde. Saint-Christophe de du Hameel. 99 thalers = 371 fr. 25.

1844. Vente Dubois, à Paris. N° 18, Suite de 6 chevaux, avec l'adresse de Clément de Jonghe. 30 fr.

1845. Vente Delbecq, à Paris. Constantin-le-Grand, de du Hameel. 220 fr.

1852. Mars. Vente Delandes, à Paris. Le Jugement dernier de du Hameel. 480 fr.

1852. Vente Weigel, à Leipsig. N° 18972. Le Jugement dernier de du Hameel. 180 th., pour le roi Frédéric-Auguste II.

1853. Vente Brooke, à Londres. Constantin-le-Grand de du Hameel. 17 £, par Tiffin, pour le British Museum.

1854. Vente Paar, à Londres. Le Jugement dernier de du Hameel.

1854. Vente Bammerville, à Londres. Un couple musicien près d'une fontaine de du Hameel, 20 £, par Tiffin, pour le British Museum.

1858. Vente Kaïeman (1re vente). Moines en prières auprès d'un mort. Dessin à la plume lavé d'encre de Chine. 14 fr.

Id. Tentation de Saint Antoine. Dessin à la plume, un peu bistré et colorié. 13 francs.

1859. Vente Kaïeman (2e vente). Deux sujets faisant pendant. Dessins à la plume, lavés d'encre de Chine. 10 fr. 50.

1861. Vente Arozena, à Paris. Le Jugement dernier de du Hameel. 610 francs.

1865. Vente Desperet. Paysage montagneux. Dessin à la plume, lavé d'encre de Chine et de bistre. 6 fr.

1872. Vente Durazzo, à Stuttgard. Le Jugement dernier de du Hameel. 1.200 fl., à Dutuit.

1877. Vente Firmin Didot, à Paris. Tentation de Saint Antoine. 25 fr.
Moïse 2 fr.
Léda 45 fr.

1884. Vente Dent, à Londres. Constantin-le-Grand de du Hameel. 84 £, par Thibaudeau, pour Rothschild.

ERRATUM

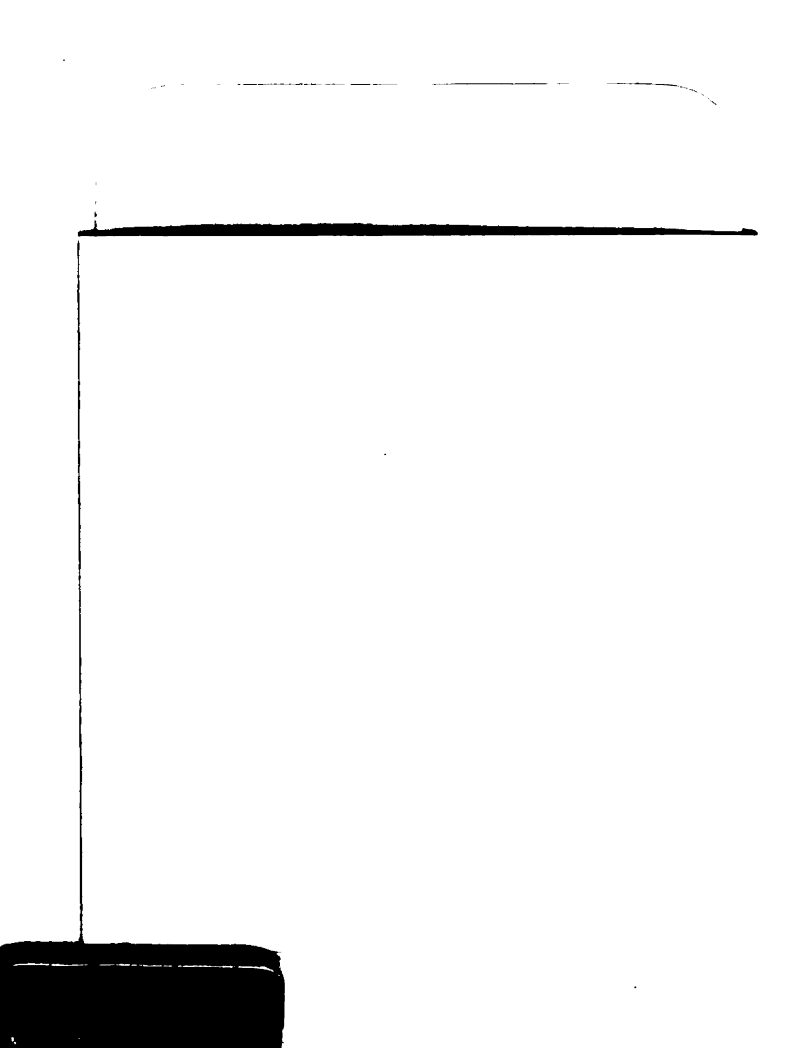
Page 19, note 2, lisez *Monteria* au lieu de *Montaria*.
Page 136, ligne 26 : au lieu de (4) lisez (3) et au lieu de (3) lisez (4).



TABLE DES MATIÈRES

LILLE. — IMPRIMERIE CENTRALE DU NORD.


Princeton University Library
32101 058539212




Princeton University Library
32101 058539212

